KATHRIN ACKERMANN

Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle.

Contes und *nouvelles*
von 1760 bis 1830

ANALECTA ROMANICA HEFT 70
VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN





ANALECTA ROMANICA

BEGRÜNDET VON FRITZ SCHALK
FORTGEFÜHRT VON WIDO HEMPEL
HERAUSGEGEBEN
VON FRANK-RUTGER HAUSMANN
UND HARRO STAMMERJOHANN

unter Mitwirkung von

Mechthild Albert (Saarbrücken), Gaetano Berruto (Torino), Steven Dworkin (Ann Arbor, Michigan), Yves Giraud (Fribourg), Jürgen Grimm (Münster), Friederike Hassauer (Wien), Georges Kleiber (Strasbourg), Heinz Werner (Bochum)

HEFT 70



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

KATHRIN ACKERMANN

Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle.
Contes und *nouvelles* von 1760 bis 1830



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
http://dnb.ddb.de abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier. ∞ ISO 9706
Satz: Mirjam Loch, Frankfurt am Main
Druck: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany
ISSN 0569-986X
ISBN 3-465-03228-4

Für Josef, Teresa und Johannes

Für Josef, Teresa und Johannes

INHALT

ZWEITER TEIL: [illegible]

7. MODERNE NOVELLE [illegible]

„En vérité, cette postérité serait une ingrate
si elle m'oubliait tout à fait,
moi qui me suis tant souvenu d'elle."

Diderot an Falconet, 10. Dezember 1765

EINLEITUNG

Die ersten Novellen, die Prosper Mérimée 1829 in der *Revue de Paris* veröffentlichte, wurden von den zeitgenössischen Kritikern – wenn auch mit einiger Verzögerung – als Beginn einer neuen Gattung gefeiert, die im 19. Jahrhundert ihre ‚klassische' Periode erleben sollte. Gustave Planche führte die Neuartigkeit dieser Texte auf die Ablösung von der klassizistischen Poetik zurück, die Mérimée bislang nicht gekannte Möglichkeiten der Verbindung von Dramatik und stilistischer Prägnanz eröffnet habe:

Il est impossible de pousser plus loin l'artifice des incidens et du style, d'enfermer dans un espace aussi étroit plus d'émotions et d'idées, d'indiquer avec plus de concision et de vivacité autant de physionomies et de caractères.[1]

In der Forschung besteht bis heute Konsens darüber, daß Mérimée die moderne französische Novelle begründet hat.[2] Man hat sich so sehr die Vorstellung zu eigen gemacht, daß die Mériméeschen Novellen einen klaren Schnitt mit den *contes* und *nouvelles* des 18. Jahrhunderts vollziehen, daß sich jede Frage nach eventuellen Vorläufern zu erübrigen scheint.[3] Davon ausgenommen ist einzig Diderot, dem Albert Thibaudet den

[1] G. Planche: „Poètes et romanciers modernes de la France. III. Prosper Mérimée", *Revue des deux mondes*, 1er septembre 1832, zit. nach P. Mérimée: *Mosaïque*, hg. von M. Levaillant, Paris 1933, S. 490.

[2] Der Begriff ‚moderne' Novelle will keine Diskussion um den Beginn der Moderne eröffnen, sondern versteht sich als eine rein typologische Bezeichnung und ist in etwa gleichbedeutend mit dem vielfach verwendeten Begriff ‚klassische Novelle' (z. B. F. Goyet: *La Nouvelle, 1870–1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris 1993, oder R. Bozzetto: „La Nouvelle française au 19e siècle: le cas de la nouvelle fantastique", in: *La Nouvelle romane [Italia – France – España]*, hg. von J. L. Alonso Hernández u. a., Amsterdam/Atlanta 1993), hat ihm gegenüber aber den Vorteil, daß die Doppelbedeutung von ‚Novelle der literaturgeschichtlichen Epoche der Klassik' und ‚vorbildliche Ausprägung der Gattung' vermieden wird.

[3] A. Thibaudet: „De cette nature d'artiste voyageur, de ce contact entre une sûre intelligence classique et une curiosité pour toutes les voies romantiques, est né un genre qui n'existait pas avant Mérimée, qu'il a poussé à sa perfection" (*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris 1936, S. 211); G. Poulet: „il semble qu'à partir du XIXe siècle la nouvelle entre dans la définition de son propre genre, tandis qu'auparavant elle était encore dans une période de tâtonnement" (*Dictionnaire des littératures de langue française*, hg. von J.-P. Beaumarchais u. a., 2. ed, Bd. III, Art. *nouvelle*).

Rang eines Wegbereiters zukommen läßt, allerdings ohne auf die Gründe für diese Filiation einzugehen.[4]

Dennoch überrascht bei näherer Betrachtung der Befund, daß eine neue Gattung offenbar ‚aus dem Nichts' entstanden sein soll.[5] Es drängt sich der Verdacht auf, daß die These von der Novelle als einer neu geschaffenen Gattung auf einer unzureichenden Kenntnis der novellistischen Produktion vor 1829 beruht, zumal die Geschichte der französischen Novelle des 19. Jahrhunderts generell ungenügend dokumentiert ist, sobald man das vertraute Terrain der circa zwanzig heute noch gelesenen Autorinnen und Autoren aus dieser Zeit verläßt.[6] Bedenkt man, daß in der Zeit von 1800 bis 1830 selbst der bei den Forschern ungleich beliebtere Roman eher stiefmütterlich behandelt wird, ist es nicht erstaunlich, daß die Bilanz bei der insgesamt weniger beachteten Novelle noch negativer ausfällt.

Die Vernachlässigung der Novelle gegenüber dem Roman ist symptomatisch für die Geringschätzung, die die Rezeption der Gattung von seiten der Kritiker von Anfang an geprägt hat. Dies gilt nicht nur für die ‚Höhenkammliteratur',[7] sondern in noch stärkerem Maß für den Bereich der ‚Trivialliteratur', auf dem die französische Literaturwissenschaft eine eindeutige Präferenz für den *roman populaire* erkennen läßt, ohne die Existenz einer ‚nouvelle populaire' überhaupt ins Auge zu fassen. Das oben zitierte enthusiastische Urteil Planches darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich die Novelle ihren ästhetischen Rang erst gegen den Widerstand der etablierten Literaturkritik erobern mußte. Ihr haftete der Makel an, eine im handwerklichen Sinne leichte, den Geschmack der Massen befriedigende, kurzum ‚kommerzielle' Gattung zu sein. Repräsentativ für diese Auffassung ist das Urteil Alfred Desessarts', der in *La France littéraire* schrieb, die Novelle sei „plus facile à aborder que tout autre [genre]"; sie liefere „une occasion facile à chacun de faire con-

[4] „on a vu naître de Mérimée la nouvelle, très loin du conte du XVIII[e] siècle, sauf de certains contes de Diderot." (Thibaudet, *Histoire de la littérature française*..., S. 211). Auch Marcel Raymond schreibt Diderot eine wichtige Rolle zu: Er verwende zwar nicht das Wort Novelle, meine aber die Sache („Notes pour une histoire et une poétique de la nouvelle", in: *Vérité et poésie*, Neuchâtel 1964, S. 142).

[5] Z.B. D. F. McCormick: *Les Nouvelles de Balzac*, Paris 1973: „Il serait peu utile de rattacher ici de force les nouvelles balzaciennes à des prédécesseurs dont il ne se soucia point, et plus encore de prétendre que le genre de la nouvelle ait connu une évolution régulière, avant Balzac ou depuis." (S. 19)

[6] Zum Fehlen einer Geschichte der französischen Novelle des 19. Jahrhunderts vgl. R. Godenne: „Un premier inventaire de la nouvelle française au XIX[e] siècle", in: *La nouvelle hier et aujourd'hui*, hg. von J. Gratton u.a., Paris/Montréal 1997, S. 323.

[7] Auch die Ausbeute an Monographien über das novellistische Schaffen einzelner Autoren wie Mérimée oder Balzac ist erstaunlich gering.

naître son nom, sans autre travail qu'un conte, jeté là et enclavé tant bien que mal."[8] Wenn auch nicht alle so hart über die Novelle urteilen wie André Breton, der sie als reine Zeitverschwendung geißelte,[9] so drückt sich die Geringschätzung der Novelle ebenso in ihrer unzureichenden Berücksichtigung in Literaturgeschichten[10] wie in den Klagen französischer Verleger über die schlechte Verkäuflichkeit von Novellenbänden aus.

Ziel dieser Arbeit ist es, der Vorgeschichte der modernen Novelle nachzugehen und damit einen Beitrag zu der von René Godenne geforderten Geschichte der französischen Novelle des 19. Jahrhunderts zu leisten.[11] Im Mittelpunkt soll dabei die Frage stehen, ob es eine Kontinuität zwischen der kurzen Prosanarrativik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts auf der einen Seite und der modernen Novelle auf der anderen gibt und wie die in diesem Zusammenhang geäußerte mögliche Vorläuferrolle Diderots zu bewerten ist.

Allein die quantitative Produktion gibt einen Eindruck von der Beliebtheit der narrativen Kurzform im 18. Jahrhundert. Für die Zeit zwischen 1750 und 1799 schätzt Angus Martin die Zahl der narrativen Texte mit einem Umfang von weniger als 100 Seiten auf 6500, nicht eingerechnet die zahlreichen Erzählungen, die in Zeitschriften erschienen.[12] Im Gegensatz zur Erzählliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die durch die *Bibliographie du genre romanesque français: 1751–1800*[13] ausgezeichnet erschlossen ist, liegen für das 19. Jahrhundert noch keine entsprechenden bibliographischen Instrumente vor.[14] Als Anhaltspunkt

[8] Okt. 1832, S. 218, zit. nach D. Bryant: „Stendhal et la tentation de la ‚littérature facile': être lu en 1830", *Stendhal Club* 27, no. 107 (1985), S. 269.

[9] „Je n'ai jamais écrit de nouvelles, n'ayant de temps à perdre ni à faire perdre. C'est là selon moi un genre périmé [...] Aujourd'hui, pour compter, écrire ou désirer lire une nouvelle, il faut être un bien pauvre diable." („Légitime Défense", 1926, zit. nach C. Camero-Pérez: „Le temps de la nouvelle", *La Licorne* 21 [1991], S. 125)

[10] So heißt es z.B. in der von Jürgen Grimm herausgegebenen *Französischen Literaturgeschichte* (Stuttgart 1991): „Gegenüber dem Roman treten die kleineren Erzählformen in den 30er und 40er Jahren gänzlich zurück"; „Mussets Novellen haben im Vergleich zu seinen Gedichten und Theaterstücken kaum Bestand. Stendhals *Chroniques italiennes* (postum, 1855) sowie die Novellen (‚Mina de Vanghel', postum 1853) sind interessante Quellen und Vorstufen seiner Romane." (S. 257) – Zur gattungsgeschichtlichen Verspätung der Kritik bezüglich der französischen Novelle siehe F. Wolfzettel, „Einführung", in: *19. Jahrhundert. Drama und Novelle*, hg. von dems., Tübingen 2001, S. 20–22.

[11] R. Godenne: „Pistes pour une étude de la nouvelle au XIXème siècle", in: *La nouvelle*, hg. von B. Alluin und F. Suard, Lille 1990, S. 101.

[12] A. Martin (Hg.), *Anthologie du conte en France 1750/1799*, Paris 1982, S. 11.

[13] Hg. von V. Mylne, A. Martin und R. Frautschi, London 1977.

[14] Einen Anfang macht René Godenne in „Un premier inventaire..."

für die Menge der publizierten Erzählungen mag die Studie von Frank Paul Bowman dienen, der für das Jahr 1832 ca. 500 Novellen zählt.[15]

Wenn man danach fragt, welche unter diesen Texten als Novellen zu klassifizieren sind, riskiert man eine alte germanistische Diskussion wiederaufleben zu lassen, die in dem ‚deutschen Haustier' Novelle die „strengste Form der Prosadichtung"[16] sah und sich vornahm, ihre Gesetze zu ergründen. Daß im Bereich der französischen Literatur die Gefahr einer übermäßigen Dogmatisierung der Novelle, wie sie die Germanistik mit ihren Theorien vom ‚Wendepunkt', vom ‚Falken' oder vom ‚Dingsymbol' heraufbeschworen hat, nicht besteht, zeigt ein Blick auf die oben angesprochene Rezeptionsgeschichte der Novelle in Frankreich, die eher für ein Theoriedefizit zu zeugen scheint.

Nachdem man sich eine Zeitlang auf die von Walter Pabst vertretene Position zurückgezogen hatte, daß es nur Novellen gibt, aber nicht die Novelle,[17] scheint sich in jüngster Zeit wieder die Überzeugung von der Existenz der Gattung durchzusetzen.[18] Dies ist eine Folge des hermeneutischen Zirkels, in den jede historische Gattungsuntersuchung involviert ist und dem sich auch diese Arbeit nicht verschließen kann. Gattungen existieren nicht als objektive Gegenstände, sondern als Bewußtseinsrealitäten, als hochkomplexe Konglomerate von Spielregeln, die auf einem labilen und fragmentarischen Wissen beruhen.[19] Dies gilt nicht nur in bezug auf den zu eruierenden historischen Zustand einer Gattung, sondern auch für den Zeitpunkt der Untersuchung selbst, die durch die jeweils dominierenden ästhetischen Konzepte geprägt ist. So nimmt es nicht Wunder, daß in einer Zeit der postmodernen Rückkehr zur Tradition ein neues Interesse für eine geschlossene Form wie die Novelle entstehen kann.

Wenngleich den Gattungsnamen bei der Konstituierung des Gattungsbewußtseins eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukommt, dürfen

[15] F. P. Bowman: „La Nouvelle en 1832: la société, la misère, la mort et les mots", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 27 (1975), S. 189–208.

[16] Th. Storm: *Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881*, zit nach T. Degering: *Kurze Geschichte der Novelle*, München 1994, S. 9.

[17] W. Pabst: *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg ²1967, S. 245.

[18] Z.B. Goyet, *La Nouvelle, 1870–1925*, S. 7f.; D. Grojnowski: „L'amateur de nouvelles", in: *Maupassant, miroir de la nouvelle*, hg. von J. Lecarme und B. Vercier, Paris 1988, S. 9–13.

[19] P. Kuon: „Möglichkeiten und Grenzen einer strukturellen Gattungswissenschaft", in: *Energeia und Ergon. Studia in honorem Eugenio Coseriu*, hg. von J. Albrecht u.a., Bd. III: *Das sprachtheoretische Denken Eugenio Coserius (2)*, Tübingen 1988, S. 237–252.

sie nicht allein als Gradmesser für die Gattungszugehörigkeit herangezogen werden, da sie durch unterschiedlichste literaturinterne wie externe Gründe motiviert sein können, z. B. die provokative Abgrenzung von anderen Vertretern der Gattung[20] oder die bessere Absetzbarkeit des Textes auf dem Buchmarkt.[21]

Es ergibt sich daher die Notwendigkeit, nicht nur die explizit als *nouvelles* bezeichneten Texte in die Untersuchung miteinzubeziehen, sondern auch solche, die in unmittelbarer Affinität oder gar Konkurrenz zu *nouvelle* stehen. Anstatt nominalistisch an den Gattungsnamen festzuhalten,[22] werde ich mich an den Grundoppositionen orientieren, die das Gattungsfeld der Prosanarrativik strukturieren.

An erster Stelle steht hier die Opposition zwischen der Langform *roman* und der Kurzform, die im 18. Jahrhundert vor allem durch die Bezeichnungen *nouvelle* und *conte*, aber auch *anecdote, histoire, historiette, fable, récit, relation, aventure, amusement, pièce, folie, songe, tableau, rêverie, fiction, esquisse, épisode, souvenir, scène* u. a. abgedeckt wird. Die Kürze als ein relativer Wert kann von dem Moment an, wo sie nicht in bezug auf eine bestimmte Gattungsbezeichnung, sondern auf ein offenes Feld alternativer Appellativa definiert werden soll, nicht anders als willkürlich festgelegt werden. Die Magie des Dezimalsystems legt, unterstützt durch empirische Befunde,[23] eine Begrenzung auf mindestens 5 und höchstens 100 Seiten nahe. Dabei soll, um die zum Teil erheblichen, auf unterschiedliche Druckformate zurückzuführenden Abweichungen auszugleichen, als Standardseite ein Umfang von 1600 Zeichen pro Seite festgesetzt werden, ein Wert, der sich an der verlegerisch erfolgreichen und vielfach nachgeahmten Aufmachung von Baculard d'Arnauds *Épreuves du sentiment* orientiert.[24]

Die Abgrenzung nach unten ergibt sich durch das pragmatische Argument, daß Texte mit dem Appellativum *nouvelle* den Umfang von 5 Sei-

[20] Z. B. Diderots Verwendung von *conte* für eine dezidiert realistische Erzählung; s. u., Kap. 4.2.

[21] Z.B. die inflationäre Verwendung des Begriffs *conte moral* ab Mitte der 1760er Jahre; s. u., S. 53.

[22] So geht René Godenne in seiner *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Genève 1970) von der Gattungsbezeichnung *nouvelle* aus und bezieht daher auch umfangreiche, zum Teil in mehreren Bänden erschienene Texte in seine Untersuchung mit ein, sofern sie mit der Gattungsbezeichnung *nouvelle* verbunden sind. Diese Texte können dennoch als ‚kurz' gelten, wenn man sie den umfangreichen Romanen des 17. Jahrhunderts gegenüberstellt.

[23] S. u., S. 103.

[24] Siehe A. Martin: „Baculard d'Arnaud et la vogue des séries de nouvelles en France au XVIIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France* 73, no. 6 (1973), S. 982–992.

ten kaum zu unterschreiten scheinen.[25] Nach oben schafft die Beschränkung auf 100 Seiten[26] einen hinreichenden Abstand zum Roman, so daß die Probleme der Abgrenzung zwischen *nouvelle* und *roman* nicht mehr tangiert werden.

Unter diesen Texten werden, gemäß einem weiteren invarianten Gattungsmerkmal der *nouvelle*, nur diejenigen in Betracht gezogen, die einen narrativen Charakter aufweisen. Als Grundlage dafür dient die triadische Relation Ausgangssituation – Veränderungsversuch – veränderte Situation, die man bei Aristoteles ebenso wie in fast allen neueren Handlungsdefinitionen strukturalistischer Provenienz findet.[27]

Aus dem solchermaßen eingegrenzten Untersuchungsbereich wurden schließlich die dezidiert arealistischen Texte ausgeschlossen. Dies betrifft in erster Linie den *conte de fées*, eine Gattung, deren Blütezeit zwar in der Zeit vor 1750 lag, die aber dennoch auch in der zweiten Jahrhunderthälfte intensiv gepflegt wurde.[28] Im Gegensatz zur deutschen Literatur, wo das Kunstmärchen in der Romantik eine zentrale Rolle spielte, ist das Märchen in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, von wenigen Ausnahmen wie Charles Nodier und George Sand abgesehen, von untergeordneter Bedeutung. Seine Position wird statt dessen von der phantastischen Erzählung übernommen, die aber, wie zu zeigen sein wird, keine Fortsetzung des *conte de fées*, sondern eine Erweiterung der realistischen Novelle ist.[29]

Die der Untersuchung zugrundeliegenden Texte sind größtenteils Erzählsammlungen entnommen. Häufig handelt es sich dabei um Texte, die zuvor in Zeitschriften publiziert wurden. Den Angaben von Angus Martin zufolge erschienen 45 % der zwischen 1760 und 1789 im *Mercure de France* veröffentlichten Erzählungen wenigstens ein weiteres Mal in einem Sammelwerk,[30] was unter Umständen ein Qualitätskriterium

[25] Z.B. ist die „nouvelle orientale" *L'École de la piété filiale* von Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle nach dieser Zählung 5 Seiten lang (*Nouveaux mélanges sur différens sujets, contenant des essais dramatiques, philosophiques et littéraires*, Bd. III, Bouillon 1781, S. 79–81).

[26] Auch Godenne („La nouvelle française", *Études françaises* 12 [1976]) gibt als Obergrenze 100 Seiten an.

[27] M. Pfister: *Das Drama*, München 1982, S. 269.

[28] Siehe R. Robert: *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Nancy 1981; J. Barchilon: *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790: cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris 1975.

[29] Vgl. S. Schauf: *Die verlorene Allmacht der Feen. Untersuchungen zum französischen Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1985, S. 64.

[30] A. Martin: „Marmontel's successors. Short fiction in the ‚Mercure de France', 1760–1789", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 201 (1982), S. 221.

darstellen kann.[31] Ergänzt werden diese Erzählungen durch ‚Leit- oder Referenztexte', d. h. Texte, die im heutigen kulturellen Gedächtnis geblieben sind, entweder weil sie den Novellenautoren des frühen 19. Jahrhunderts als Vorbilder dienten oder weil sie im 19. oder 20. Jahrhundert als besonders innovative oder repräsentative Texte erachtet wurden.[32]

Zur Eingrenzung des Untersuchungszeitraums wurden die Jahre 1761 und 1830 als Eckpunkte festgesetzt. Ein wichtiges Datum in der Geschichte der Kurznarrativik des 18. Jahrhunderts ist das Jahr 1761, in dem die bereits in den Jahren zuvor im *Mercure de France* erschienenen Erzählungen Jean-François Marmontels unter dem Titel *Contes moraux* herauskamen. Marmontel löste mit seiner überaus erfolgreichen Sammlung – sie wurde bis 1820 zweiundachtzig Mal neu aufgelegt – eine Welle von Nachahmungen aus und lenkte damit das Augenmerk seiner Zeitgenossen auf eine Gattung, die nun nicht mehr als kurzer Roman aufgefaßt wurde, sondern als eine eigenständige Textsorte, die gerade aus ihrer Kürze heraus eigene Strukturgesetze entfaltet.

Als Endpunkt des Untersuchungszeitraums bietet sich das Jahr 1830 an, in dem mit den vor allem in der *Revue de Paris* erschienenen Novellen Mérimées, Balzacs und Stendhals die ersten modellbildenden Exemplare der Gattung vorlagen.[33] Ihr Erfolg leitete den Aufstieg der Novelle in der französischen Presse ein, der durch den Umstand begünstigt war, daß die Zeitschriften, die in der Novelle ein Mittel der Leserwerbung und -bindung entdeckt hatten, nach der Krise des Buchhandels in den Jahren 1829/30 den Schriftstellern eine regelmäßige Bezahlung versprechen konnten.[34]

Die oben formulierte Fragestellung der Arbeit, nämlich die Genese der französischen Novelle aus den Erzählformen der Aufklärung, soll an

[31] Zum Problem der großen Anzahl anonym, pseudonym oder kryptonym veröffentlichter Erzählungen des 18. Jahrhunderts siehe Henri Coulet: „Le récit court en France au XVIIIe siècle: Problèmes d'attribution et problèmes d'édition", in: *Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles 1700–1820*, hg. von M. Cook, Oxford 2000, S. 15–24.

[32] In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß es nur wenige Anthologien der französischen Novelle gibt (vgl. R. Godenne: „La nouvelle française au XXe siècle: la vie de la nouvelle au XXe siècle [1900–1980]", in: ders., *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris 1993, S. 85–103).

[33] Der gewählte Untersuchungszeitraum deckt sich teilweise mit dem von Jacques Voisine („Le Récit court, des Lumières au Romantisme [1760–1820], *Revue de littérature comparée* [1992], S. 105–129 und 149–171). Die Ausdehnung um ein weiteres Jahrzehnt ist jedoch wichtig, um den Anschluß an die ersten modernen Novellen zu bekommen.

[34] D. Bryant: „The *Revue de Paris* and the rise of the short story", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 101 (1991), S. 10–18; ders.: *Short fiction and the press in France, 1829–1841*, Lewiston u.a. 1995. Vgl. auch A. J. George: *Short fiction in France 1800–1850*, Syracuse 1964, bes. S. 49–63.

erster Stelle durch die Analyse der Ebene des *discours* untersucht werden. Gerade auf dem Gebiet der *sensibilité*, die einen Schwerpunkt in der Narrativik des 18. Jahrhunderts bildet, hat die Forschung bislang narratologische Ansätze gegenüber thematischen vernachlässigt.[35] So richtet z.B. Godenne seine Aufmerksamkeit auf ‚frühromantische' Sujets wie das Mittelalter, die Melancholie oder die Schauerthematik – neue Elemente, die er in der französischen Novellistik der Zeit von 1780 bis 1820 identifiziert, von denen er aber zugeben muß, daß sie nur in einem kleinen Teil der von ihm untersuchten Novellen anzutreffen sind.[36] Aufschlußreicher für den Gattungswandel der Novelle ist meines Erachtens die Untersuchung der auf der Ebene des *discours* angesiedelten Erzählmuster, d.h. textueller Strategien, die der Herbeiführung einer bestimmten Form des *dénouement* dienen und die häufig ein größeres Beharrungsvermögen aufweisen als die mit ihnen transportierten, dem Zeitgeschmack unterliegenden Themen. Wie die kulturanthropologisch ausgerichteten Studien des Germanisten Clemens Lugowski gezeigt haben,[37] können sich hinter den scheinbar belanglosen, da als konventionell geltenden Verfahren vormoderner Literatur symbolische Praktiken verbergen, die eine ähnliche Funktion einnehmen wie die Mythen primitiver Völker.

Eine methodologisch wichtige Prämisse der Arbeit ist, daß die untersuchten Erzählungen nicht als Vorstufen zu den ‚Spitzenleistungen' des 19. Jahrhunderts betrachtet werden sollen. Roland Wolf fordert zu Recht, daß man die Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts nicht aus der Perspektive des Realismus lesen darf:

> Kein Autor schreibt in dem Bewußtsein, einer Übergangszeit, einer vorbereitenden – beispielsweise vorrealistischen oder vorromantischen – Epoche anzugehören, oder übt seine Tätigkeit in dem Gefühl aus, Vorläufer irgendeiner Entwicklung zu sein.[38]

Die vormodernen *contes* und *nouvelles* sollen daher nicht an den Poetiken der Romantik oder des Realismus gemessen werden, die sie not-

[35] D. J. Denby: „The current state of research on sensibility and sentimentalism in late eighteenth-century France", in: *Transactions of the Eighth International Congress of Enlightenment*, Bd. II, Oxford 1992, S. 1344–1347.

[36] R. Godenne: „Les Nouvellistes des années 1780–1820", in: *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, hg. von P. Viallaneix, Paris 1975, S. 542. – Zur Problematik der *préromantisme*-Forschung siehe F. Gaillard: „Le Préromantisme constitue-t-il une période? Ou quelques réflexions sur la notion de préromantisme", ebd., S. 57–72.

[37] Siehe besonders *Die Form der Individualität im Roman*, Hildesheim/New York 1970 [Berlin 1932], und *Wirklichkeit und Dichtung*, Frankfurt a.M. 1936.

[38] R. Wolf: *Der französische Roman um 1780*, Frankfurt a.M. 1980, S. 309.

wendigerweise als unzulänglich erscheinen lassen, sondern an der in weiten Teilen noch lange über den politischen Sturz des Ancien Régime hinaus maßgeblichen *doctrine classique*.

Ebensowenig soll von vorneherein eine Trennung von ,Hoch'- und ,Trivialliteratur' vorgenommen werden. In einer Periode, in der sich die Ablösung des klassizistischen Literatursystems durch das romantisch-realistische vollzieht, ist eine solche Trennung nicht nur nicht angebracht, sondern auch nicht möglich, da sie ja erst als Ergebnis aus diesem Ablösungsprozesses hervorgeht. Das ,Süße', das vormals dem ,Nützlichen' beigesellt war, um Tugend und Moral zu fördern, wird nun zu der autonomen Funktion der Unterhaltung.[39] Der Novelle als einer Gattung, in der die Grenzziehung zwischen ,Kunst' und ,Unterhaltung' oftmals einer Gratwanderung gleicht,[40] kommt in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit zu. Diesem Umstand soll durch die Untersuchung von Techniken der Spannungserzeugung Rechnung getragen werden, die auf der einen Seite maßgeblich für die Entstehung der Unterhaltungsliteratur beigetragen haben, auf der anderen aber auch von der Struktur der modernen ,literarischen' Novelle in Anspruch genommen wurden.

Wenngleich es seit dem Mittelalter zu den Gattungsmerkmalen der Novellistik gehört, daß die Novelle Teil eines Ganzen ist, wird sie in dieser Arbeit vornehmlich als Einzeltext behandelt. Dies schließt von vorneherein Texte aus, die Bestandteil eines größeren Zusammenhangs sind, aus dem sie nicht ohne Verlust für den Gesamtkontext herausgelöst werden können, wie z.B. die Erzählungen in Diderots *Jacques le fataliste* oder in Potockis *Manuscrit trouvé à Saragosse*. In der Zeit zwischen 1760 und 1830 tritt die Novelle indes vor allen Dingen als Einzeltext auf, der zusammen mit anderen eine rein additive Sammlung bilden kann.[41] Es scheint, als sei das endgültige Verschwinden des *Decameron*-Modells,[42]

[39] H. O. Hügel: „Unterhaltungsliteratur", in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, hg. von H. Brackert und J. Stückrath, Reinbek 1995, S. 284.

[40] Vgl. Bryant, „Stendhal et la tentation de la littérature facile".

[41] Zu den verschiedenen Typen von Erzählsammlungen siehe M. Issacharoff: *L'Espace et la nouvelle*, Paris 1976, S. 9f., und F. Ricard: „Le recueil", *Études françaises* 12 (1976), S. 128–133. – Auch die Zeitschriften, die entscheidend zur Verbreitung der Kurznarrativik beitrugen, bilden eine Form des Rahmens und sind daher nicht unwesentlich für die Wahrnehmung der Texte selbst. Das Prestige der Gattung hängt nicht zuletzt von dem des ,Beiwerks' ab, das ihre Verbreitung ermöglicht. So untersucht beispielsweise G. Pagliano Ungari („La Nouvelle et son encadrement au XIXe siècle", *Kwartalnik Neofilologiczny* 27 [1980], S. 375–384) dieses Phänomen am Beispiel von italienischen Zeitschriften zwischen 1846 und 1941.

[42] Das klassische novellistische Rahmenmodell des *Decameron* stellt in der Zeit 1760–1830 die Ausnahme dar. Nicht einmal der explizite Bezug auf Boccaccio läßt auf das Vorhandensein eines Novellenrahmens schließen, wie Louis d'Ussieux' *Décaméron françois*

in dem die einzelne Novelle in der ordnenden Struktur eines Rahmens aufgehoben ist, zugunsten des sich selbst genügenden, autonomen Einzeltextes symptomatisch für die nachrevolutionäre Gesellschaft, wenn man Daniel Grojnowski folgt:

On voit en quoi le genre convient à une culture où les individus, de par leur isolement, jouissent d'une connaissance à la fois totale et parcellaire, vivant l'impossibilité de nouer des liens avec autrui, ne pouvant évoquer une communauté que par défaut. La nouvelle est de notre temps parce qu'elle se consacre au fragment. Elle ignore les ensembles dont elle rejette l'appréhension.[43]

Entscheidend ist dabei nicht so sehr, ob die Novelle ein in sich abgeschlossenes Gebilde ist, sondern wie diese Abgeschlossenheit ästhetisch bewertet wird. Suzanne Ferguson vertritt die These, daß nicht die literarischen Qualitäten zum Aufstieg der kurzen Erzählung beigetragen haben, sondern die durch soziale Machtverhältnisse bedingte Veränderung des Publikumsgeschmacks.[44] Demnach besitzen diejenigen Gattungen ein hohes Prestige, die die Interessen der tonangebenden Schichten vertreten. In einer Zeit, in der sich die Fragmentierung der Wirklichkeit als ästhetische Qualität durchsetzt, gewinnt folglich die Kurznarrativik eine höhere Wertigkeit. Gegenüber den sozio-ökonomischen Umschichtungen betrachtet Ferguson die technischen und stilistischen Eigenschaften eines Textes als zu vernachlässigende Modeerscheinungen. Dagegen wird in dieser Arbeit die Auffassung vertreten, daß ‚technische' Eigenschaften mehr als ein reines Oberflächenphänomen sind. Wenn Stendhal eine Novelle von Scarron aus dem Jahr 1660, wie er selbst schreibt, mit der ‚Sauce' von 1830 garniert, dann manifestiert sich selbst in den belanglos scheinenden Anpassungen an den Zeitgeschmack eine neue Auffassung von Begriffen wie Subjekt, Wahrnehmung oder Zeit, welche die Struktur der Novelle grundlegend transformieren.

Die Untersuchung besteht aus zwei Hauptteilen. Der erste Teil beschreibt die bis ins 19. Jahrhundert hinein wirkende Opposition von *conte* und *nouvelle* und den Prozeß ihrer Auflösung. Kapitel 1 stellt nach

(Paris 1774) zeigt, das dem Modell der Novellenserie in der Art von Baculard d'Arnauds *Épreuves du sentiments* folgt. Vincent Lombard de Langres *Décaméron français* (Paris 1828) weist zwar einen Rahmen auf, enthält aber lediglich 14 Novellen, verteilt auf zehn Tage.

[43] Grojnowski, „L'amateur de nouvelles", S. 12. Symptomatisch sind in dieser Hinsicht Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* (1795), in denen das gesellige Erzählen als gesellschaftsstabilisierender Akt gegen die drohenden Gefahren der Französischen Revolution eingesetzt wird.

[44] S. Ferguson: „The rise of the short story in the hierarchy of genres", in: *Short Story Theory at a Crossroads*, hg. von S. Lohafer und J. E. Clarey, Baton Rouge 1989, S. 176–192.

einem Überblick über die Formen des *conte* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Umschichtungen innerhalb dieses Gattungsfeldes dar, die durch den Übertritt des *conte moral* (Marmontel) und des *conte historique* (Diderot) in das Feld der *nouvelle* bedingt sind. Die Kapitel 2 und 3 behandeln die beiden Hauptererscheinungsformen der vormodernen Novelle: die moralische Novelle und die ‚wahre Geschichte'. Die Identifizierung der Erzählmuster der moralischen Novelle auf dem Gebiet ihrer beiden vorherrschenden Themen – Ehe und Erziehung – bildet den Ausgangspunkt für die Darstellung von Prozessen der Systemanpassung oder der Systemsprengung, denen die *nouvelle* am Beginn des 19. Jahrhunderts unterworfen ist.[45]

Der zweite Teil ist jenseits der im ersten Teil analysierten Gattungsopposition situiert: zum einen dadurch, daß die einen Paradigmenwechsel darstellende moderne Novelle sich nicht mehr unter dem Aspekt der *conte-nouvelle*-Dichotomie fassen läßt, zum anderen durch die Miteinbeziehung der literarischen Kategorien ‚Spannung' und ‚Phantastik', die unabhängig von den behandelten Genres der Kurznarrativik sind. Kapitel 4 beschreibt zunächst die Strukturmerkmale der modernen Novelle. Eine zentrale Rolle spielt dabei Diderot, der sowohl in der Theorie als auch in der Praxis die Grundlagen für ein neues Verständnis der kurzen Narrativik schuf. Kapitel 5 entwickelt, ausgehend von älteren Techniken der Spannungserzeugung, ein Instrumentarium zur Spannungsanalyse von Novellen, das es ermöglichen soll, die Position der Gattung innerhalb der Dichotomie von ‚hoher' und ‚niedriger' Literatur zu bestimmen. In Kapitel 6 schließlich wird aufgezeigt, wie das Eindringen des Phantastischen in die Novelle durch die vielgestaltige Verwendung von (Einzel-) Rahmen dazu beiträgt, die Ablösung der Novelle von ihrer moralischen und ihrer Mitteilungsfunktion zu befördern und sie zu einem autonomen ästhetischen Objekt zu machen.

[45] Vgl. E. Köhler: „Gattungssystem und Gesellschaftssystem", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1 (1977), S. 7–22.

ERSTER TEIL: NOUVELLE IN OPPOSITION ZU CONTE

1 Der ‚conte'

Als Langzeitstrukturen des Gattungssystems blicken *conte* und *nouvelle* seit dem Ausgang des Mittelalters auf eine wechselvolle Geschichte zurück, die jeden Versuch einer Definition der beiden Begriffe mit einer Hypothek belastet. Das Verhältnis von *conte* und *nouvelle* weist eine breite Skala an Möglichkeiten von der Synonymität bis zur klar markierten Opposition auf, die in Abhängigkeit vom historischen Kontext jeweils neu definiert werden muß. Da die Spuren vorhergehender Verwendungen der Gattungsnamen niemals völlig getilgt sind, soll eine summarische Darstellung der Geschichte von *conte* und *nouvelle* bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts einen Überblick über die historischen Vorstufen der Texte geben, mit denen wir uns in dieser Arbeit befassen werden.[1]

Mit den *Cent Nouvelles nouvelles* (1456–61) übernimmt das Französische den italienischen Ausdruck *novella.* Die *nouvelle* unterscheidet sich vom mittelalterlichen *roman* dadurch, daß sie ein authentisches Ereignis wiederzugeben beansprucht. Entscheidend ist nicht, ob die Novelle tatsächlich ein wahres Ereignis erzählt, sondern daß sie sich für wahr ausgibt.[2] Indem sie den Topos der *véridicité* bewahrt, führt sie die Tradition der Historiographie fort.[3] Authentizitätsanspruch und Exemplarität schließen sich dabei nicht aus: So wie sich die mittelalterliche Geschichtsschreibung gleichzeitig als exemplarisch verstand und insofern

[1] Siehe hierzu u.a. F. Deloffre: *La Nouvelle en France à l'âge classique,* Paris 1967; W. Krömer: *Kurzerzählungen und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700,* Berlin 1973; R. Godenne: *La Nouvelle,* Paris/Genève 1995.

[2] Das Wahrheitskriterium dient auch in modernen Gattungsdefinitionen häufig als entscheidendes Abgrenzungsmerkmal der *nouvelle* gegenüber dem *conte.* Nach Michel Tournier erwartet der Novellenautor von seinem Leser nur den Ausruf: „«Tout cela est bien déprimant et bien laid, mais comme c'est vrai!» En dehors de cette constatation morose, la nouvelle se veut dépourvue de toute signification, moralité ou autre message plus ou moins idéal ou idéologique. Son horizontalité austère exclut tout au-delà, toute transcendance" („Barbe-Bleue ou le secret du conte", in: ders., *Le Vol du vampire,* Paris 1981, S. 36).

[3] G. Mathieu-Castellani mit Bezug auf P. Zumthor („Pour une poétique de la nouvelle", *Canadian Review of Comparative Literature* 18, no. 2–3 [1991], S. 174).

eine didaktische Absicht verfolgte, eignet auch der Novelle von Beginn an ein belehrendes Element.[4]

In der Renaissance wird *nouvelle* mehr und mehr mit *conte* austauschbar. Beide Begriffe bezeichnen eine vorwiegend schwankhafte Kurzerzählung in Prosa. Obwohl die berühmteste Novellensammlung jener Zeit, Marguerite de Navarres *Heptaméron* (1559), auch ernste und tragisch endende Novellen enthält, wird *nouvelle* im 16. Jahrhundert in der Regel nicht für jene tragischen Geschichten verwendet, die zur selben Zeit unter dem Titel *Histoires tragiques* (1559) von Boaistuau und Belleforest bekannt werden.[5]

Im 17. Jahrhundert driften *nouvelle* und *conte* unter dem Einfluß von Cervantes' *Novelas ejemplares* (1613) wieder auseinander. Mit *conte* werden nun ausschließlich Erzählungen in der Art der Renaissancenovelle mit meist lustigem Charakter bezeichnet, mit *nouvelle* hingegen ernsthafte, psychologisierende und längere Texte in der Art von Cervantes. Die in dieser Epoche aufkommende Oppositionen lang vs. kurz und ernst vs. heiter haben sich bis heute im Gattungsbewußtsein eingeprägt,[6] obwohl sie durch die nachfolgende Entwicklung teilweise relativiert wurden.

Die *nouvelle* profiliert sich im 17. Jahrhunderts gegen den Roman, dessen Weitschweifigkeit und Abenteuerlichkeit sie auf ein im Sinne der *doctrine classique* für vernünftig erachtetes Maß zurechtstutzt. Du Plaisirs Forderungen nach mehr *vraisemblance*, vorgetragen in seinen *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire* (1683), werden allerdings nur ansatzweise durch die erzählerische Praxis eingelöst. Zur selben Zeit erlebt der *conte* eine literarische Aufwertung durch Jean de La Fontaines Verserzählungen – die klassisch gedämpften Nachfolger der frivolen, derbkomischen *contes* des Mittelalters und der Renaissance.

Am Beginn des 18. Jahrhunderts verstärkt sich das Auseinanderdriften von *conte* und *nouvelle* durch den Aufschwung des *conte de fées* und des *conte oriental*. Dem *conte* haftet von da an die Konnotation des Unwahrscheinlichen, Märchenhaften, Imaginären an; *nouvelle* dagegen wird für wirklichkeitsnahe Geschichten benutzt und kann auch als Oberbegriff für jede Art von Erzählwerk benutzt werden, das die Forderung

[4] Ebd.

[5] Godenne, *Histoire de la nouvelle française*..., S. 22.

[6] Vgl. K. A. Blüher: *Die französische Novelle*, Tübingen 1985, S. 15, und R. Godenne „[...] l'étude de la nouvelle française depuis ses origines jusqu'au XX[e] siècle permet d'affirmer que les écrivains associent le merveilleux, le fantastique, et les sujets d'exception qu'ils exigent, à l'idée de ‚conte', tandis qu'ils associent l'idée de ‚nouvelle' à l'expression d'une histoire inscrite dans un contexte véritable, réaliste, mettant en jeu des événements tantôt singuliers, tantôt quotidiens." („La nouvelle française", S. 110)

nach *vraisemblance* erfüllt. Gegenüber dem diskreditierten Begriff *roman* wird die Bezeichnung *nouvelle* aufgrund ihrer Assoziation mit Ernsthaftigkeit und Wahrscheinlichkeit daher häufig bevorzugt. Die Unterscheidung zwischen Lang- und Kurzform tritt demgegenüber in den Hintergrund. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts läßt sich hinsichtlich des Umfangs wieder eine deutliche Unterscheidung von *nouvelle* und *roman* feststellen. Der *conte* erweitert in diesem Zeitraum seine Extension dergestalt, daß die Einschränkung auf das Komische oder Märchenhafte wieder aufgehoben wird.

Die zwar unterschiedlich strukturierte, aber über weite Strecken der Gattungsgeschichte doch klar markierte Opposition zwischen *conte* und *nouvelle* scheint sich im 19. Jahrhundert aufgelöst zu haben. Weder bei den Autoren noch bei den Kritikern ist eine konsequente Verwendung der beiden Termini zu beobachten. Mérimée, Nodier, Musset, Gautier, Maupassant u.a. verwenden zur Bezeichnung ihrer kürzeren erzählenden Texte mal den einen, mal den anderen Ausruck, ohne daß sich Anhaltspunkte für eine begriffliche Unterscheidung finden ließen.[7]

Die Aufhebung der Opposition auf dem Gebiet der Prosakurznarrativik hat aber nicht verhindert, daß sich im heutigen Bewußtsein, im Gegensatz zur Benennungspraxis des 19. Jahrhunderts, eine Grundopposition zwischen *conte* und *nouvelle* erhalten hat, die Jeanne Demers als instinktiv bezeichnet:

> conte et nouvelle sont reçus différemment; d'instinct, on les distingue. Pour dire les choses autrement, chacun des deux formes dispose d'un horizon d'attente qui lui est spécifique.[8]

Als zentrales Differenzmerkmal nennt sie den Gegensatz zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit:

> la nouvelle appartient de *nature* à la littérature, née qu'elle est avec celle-ci, et [...] elle partage de façon existentielle son caractère paradoxal; [...] le conte au contraire, oral par définition et vieux comme le monde, ne passe à l'écrit (au ‚littéraire') qu'artificiellement et sans vraiment atténuer le rôle traditionnel du conteur, médium de groupe qui lui confère son autorité et le charge de transmettre ses valeurs.[9]

Das höhere Prestige, das Schriftlichkeit in unserer Kultur gegenüber der Mündlichkeit besitzt, läßt *conte* häufig als die ‚minderwertigere', nicht

[7] Vgl. Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, S. 234.
[8] J. Demers: „Nouvelle et conte: des frontières à établir", in: *La Nouvelle. Écriture(s) et lecture(s)*, hg. von A. Whitfield und J. Cotnam, Montréal/Toronto 1993, S. 64.
[9] Ebd., S. 65.

durch die literarische Tradition und das technisch-formale Können geadelte Form erscheinen. So stellt z.B. Martin Schwarz die Frage, ob Mérimée ein großer Novellist oder nur ein guter Geschichtenerzähler war.[10]

Aus dem mündlichen Ursprung des *conte* läßt sich eine Reihe weiterer Merkmale ableiten. Jean Sgard sieht das entscheidende Kriterium in der Dominanz der Erzählerstimme: „Le nouvelliste laisse parler les faits; le conteur parle seul. Il est la substance même de son récit."[11] Durch die starke Erzählerpräsenz signalisiert der *conte* dem Leser stets, daß er ein *conte* ist, im Gegensatz zur Novelle, die ihre Verfahrensweisen lieber versteckt.[12]

Mündlichkeit und Erzählerdominanz sind Merkmale, die in den Gattungsbezeichnungen der Kurznarrativik im Deutschen keine zentrale Rolle spielen. ‚Erzählung' ist als deutsche Entsprechung zu *conte* in der Extension zu weit, da damit auch *narration* und *récit* gemeint sein können. Darüber hinaus wird der Terminus entweder als Sammelbegriff für verschiedenste narrative Textsorten (darunter die Novelle) verwendet oder, im engeren Sinn, als „dichterisch vollgültige epische Kleinform" in Abgrenzung zur Novelle.[13] ‚Märchen' im gattungsspezifischen Sinn wiederum deckt sich nicht mit dem Bedeutungsfeld von *conte*, sondern wird im Französischen präziser mit den Begriffen *conte de fées* oder *conte merveilleux* wiedergegeben.[14] Im Deutschen ist ‚Erzählung' kein mündlich konnotiertes Antonym zu dem literarisierten Begriff Novelle. Der Ausdruck wird in dieser Arbeit daher, wenn nicht anders angegeben, nicht in der Bedeutung von *conte* verwendet, sondern als Sammelbegriff für *contes* und *nouvelles* gleichermaßen.

Ein weiteres, ebenfalls aus der mündlichen Erzählsituation ableitbares Merkmal des *conte* ist, daß er sich an einen Adressaten wendet; er ist daher darauf ausgerichtet, bei diesem eine wie auch immer geartete Wirkung auszulösen. Zu diesem Zweck setzt er die Vereinfachung an die Stelle der Problematisierung:

[10] „Puisqu'il s'agit de savoir ici si Mérimée est véritablement un grand nouvelliste, ou s'il n'est qu'on bon faiseur de contes [...]" (M. Schwarz: „Prosper Mérimée: nouvelliste ou conteur?", *Rice University Studies* 57, no. 2 [1971], S. 91).

[11] J. Sgard: „Marmontel et la forme du conte moral", in: *De L'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723–1799)*, hg. von J. Ehrard, Clermont-Ferrand 1970, S. 231.

[12] J. Demers: „Le Conte écrit – vers une typologie", *Zagadnienia rodzajów literackich* 29, no. 2 (1986), S. 56f.

[13] J. Müller: „Novelle und Erzählung", *Études germaniques* 16, no. 2 (1961), S. 103.

[14] Zu der Begriffsverwirrung, die auf dem Gebiet der Kurznarrativik durch unterschiedliche Einteilungen des Gattungsfeldes in verschiedenen europäischen Sprachen entsteht, siehe G. Gillespie: „Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? – A review of terms", *Neophilologus* 51 (1967), S. 117–127.

la nouvelle problématise une situation, alors que le conte la simplifie, en organise la portée en fonction d'un projet précis: faire rire, faire peur, étonner, émerveiller, faire réfléchir, etc.; en fonction aussi du trait final, leçon très souvent.[15]

Entsprechend den unterschiedlichen Wirkungsabsichten ist der Erzähler in der *nouvelle* neutral, objektiv, informierend, während er im *conte* die Ereignisse bewertet, sie durch stilistische Mittel in ein bestimmtes Licht rückt und ihnen durch vielfältige Formen der Rezipientenlenkung eine intentionale Bedeutung einschreibt.[16]

Die im heutigen Bewußtsein existierende grundlegende Opposition von *conte* und *nouvelle* widerspricht also der proklamierten Synonymität der beiden Gattungen im 19. Jahrhundert. Wenn wir in dieser Arbeit der Frage nachgehen, was die *contes* und *nouvelles* der Generation von 1830 mit ihren unmittelbaren Vorläufern zu tun haben, dann stellt sich zunächst die Aufgabe, zu untersuchen, wie die Opposition der beiden Gattungsbegriffe im 18. Jahrhundert beschaffen ist.

Die Bevorzugung der Aufklärung für die Bezeichnung *conte* auf dem Gebiet der Kurznarrativik rechtfertigt es, den Ausgangspunkt für die Vorgeschichte der modernen Novelle beim *conte* anzusetzen. In den theoretischen Äußerungen des Zeitalters genoß der *conte* eine klare Vorzugsstellung.[17] Sofern man sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt mit der kürzeren Narrativik beschäftigte, geschah dies unter dem Appellativum *conte*, das, im Gegensatz zum 17. Jahrhundert, nicht nur als literaturwürdiger galt, sondern auch insgesamt unter den Kurzerzählungen am häufigsten vertreten war.[18] Der zweithäufigsten Gattungsbezeichnung *nouvelle* dagegen wurde nur selten eine theoretische Behandlung zuteil, da sie als Kurzform des *roman* betrachtet und

[15] Demers, „Nouvelle et conte: des frontières à établir", S. 65. – H. Coulet hat dagegen das Staunen als eine der Novelle eigentümliche Wirkungsabsicht bezeichnet: „La nouvelle [...] doit étonner par ce qu'elle apporte de nouveau, le conte moral ayant pour but quant à lui l'instruction du lecteur." („Florian et le récit court: nouvelle ou conte moral?", *Cahiers Roucher – André Chénier* 8 [1988], S. 85)

[16] Alain Bosquet formuliert im Vorwort zu seiner Novellenanthologie: „[Le conte se distingue de la nouvelle] surtout par le choix, très conscient, soit du style, soit de l'intention satirique, sociale, morale etc. Il ne prétend pas comme la nouvelle à une relation, il prétend à une interprétation de ce qu'il relate; [...] il souligne tantôt les particularités littéraires de son auteur, tantôt le but visé par celui-ci." (zit. nach M. Bellot-Antony: „Les constantes d'un genre. Le conte moral de Marmontel à Éric Rohmer", in: *Frontières du récit*, hg. von F. Marotin, Paris 1982, S. 86)

[17] Diderot und Marmontel verwenden ausschließlich die Bezeichnung *conte*, Mme de Staël spricht von *fiction*, Sade von *roman* und *nouvelle*.

[18] A. Martin zufolge werden im 18. Jahrhundert 30,21% aller narrativen Texte bis zu 100 Seiten als *conte* bezeichnet, 25,65 % als *nouvelles*. *Conte* ist dabei in der 2. Jahrhunderthälfte häufiger als *nouvelle* („Preliminary statistics on the practice and terminology of short fiction in eighteenth-century France", *French Forum* 3 [1978], S. 245).

als solche nicht für würdig befunden wurde, den Status eines eigenständigen Genres zu beanspruchen.

Ziel dieses Kapitel ist es, die Formen des *conte* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darzustellen, um die Dynamik des Gattungswandels, die sich insbesondere unter den spezifizierenden Zusätzen *moral* und *philosophique* verbirgt, offenzulegen. *Conte moral* und *conte philosophique* sind anfangs noch nicht als Gegensätze zu verstehen; ich verwende daher für beide Typen den Terminus *philosophisch-moralische Erzählung*. Zu zwei voneinander differenzierbaren Formen entwickeln sie sich erst unter dem Einfluß der gesellschaftlichen Aufwertung und Ausbreitung der *sensibilité*, die den *conte moral* für sich reklamiert. In dem Maße, wie die Empfindsamkeit zu einer Modeerscheinung wird,[19] fällt auch der *conte moral* der Trivialisierung anheim, während der *conte philosophique* von dieser Entwicklung abgekoppelt bleibt.

Von der Verwendung der Gattungsnamen ist die strukturelle Organisation der Texte selbst zu unterscheiden. Unter den verschiedenen Gattungsmerkmalen des *conte* ist dabei insbesondere die ‚starke Konstruktion' von Relevanz, die, über ihre Funktion als bloßes Erzählgerüst hinausgehend, zum zentralen Bedeutungsträger der Aufklärungserzählung wird. Die Interpretation dreier *contes* aus der Zeit zwischen 1761 und 1764, in der *philosophique* und *moral* noch als Einheit verstanden wurden, soll demonstrieren, wie wichtig es ist, textstrukturelle und ideologische Merkmale voneinander zu trennen.

Der zweite Teil des Kapitels zeigt anhand von Theorien des *conte* aus dem frühen 19. Jahrhundert die verschiedenartigen Interferenzen zwischen den einzelnen Oppositionspaarungen auf, welche die Dichotomie von *conte* und *nouvelle* im 18. Jahrhundert organisieren. Die Relikte des alten Oppositionssystems leben in einer Vielzahl einander widersprechender Differenzierungen von *conte* und *nouvelle* sowie in einer schwankenden Benennungspraxis weiter, die schon bald den Eindruck der Austauschbarkeit der beiden Bezeichnungen aufkommen lassen.

Bereits in den 1770er Jahren beschreitet Diderot auf struktureller Ebene eine neue Stufe in der Gattungsentwicklung, indem er die Prämissen, auf denen der *conte* der Aufklärung beruht, in Frage stellt. Die Interpretation seiner Erzählung *Ceci n'est pas un conte* soll herausarbeiten, wie seine Kritik an der *conte*-Konzeption seiner Zeit die Verbindung des ‚Wahren', der Domäne der *nouvelle*, mit einer artifiziellen Konstruktion, wie sie dem *conte* eigen ist, vorwegnimmt.

[19] Vgl. F. Baasner: *Der Begriff ‚sensibilité' im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1988, bes. S. 332–346.

1.1 Der conte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Nicole Guenier hat in ihrer Untersuchung von *conte*-Definitionen des 18. Jahrhunderts hervorgehoben, daß man *conte* und *roman* zu jener Zeit weniger durch ihren Umfang als durch ihre Natur unterschied.[20] Beispielhaft dafür ist der Artikel *conte* in der *Encyclopédie*. Er definiert den *conte* als

> récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété & la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité & la convenance du style, le contraste piquant des événemens.[21]

Insbesondere der Stilfaktor war nach Guenier dafür ausschlaggebend, daß sich die Gattung des *conte* in einer Zeit, in welcher sich der Roman als literarische Gattung etablierte, vom Status eines minderwertigen, frivol-scherzhaften Genres emanzipierte, unabhängig wurde und sich zunehmend durch positive Eigenschaften definierte, die ihn vom Roman abhoben: „Le conte se distingue du roman par l'importance de l'élément style dans son élaboration."[22] Guenier bedauert, daß die Eigenschaften dieses Stils in den zeitgenössischen Quellen nur sehr vage beschrieben werden; dazu gehörten „variété, finesse, ingéniosité, piquant, mais aussi, ce qui est plus précis, présence de ‚tours'."[23]

Obwohl Guenier ihre Schlußfolgerungen auf eine Vielzahl von Wörterbüchern und theoretische Schriften des 18. Jahrhunderts stützt, erwähnt sie nicht Jean-François Marmontel. Dabei ist dieser gleich in zweifacher Hinsicht wichtig für die Geschichte der Gattung: Er ist erstens selbst ein sehr einflußreicher Autor von *contes*,[24] zweitens umreißen seine literaturtheoretischen Schriften in vorbildlicher Weise die Grundzüge des literarischen sensus communis seiner Zeit.[25] Insbesondere seine *Elé-*

[20] N. Guenier: „Pour une définition du conte", in: *Roman et lumières au XVIIIe siècle*, Paris 1970, S. 434.

[21] *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. IV, Stuttgart 1967 [Paris 1754]. Der Verfasser des Artikels ist Diderot.

[22] Guenier, S. 434.

[23] Ebd.

[24] Zur europäischen Wirkung siehe E. Katz: „Marmontel and the voice of experience", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 76 (1970), S. 258f.

[25] Vgl. M. Cardy: „Marmontel was no genius, but genius in any case never typifies an age. [...] he deserves attention because of the polyvalence and representative nature of his achievements." („The rehabilitation of a second-rate writer. Marmontel", *University of Toronto Quarterly* 47 [1977/78], S. 166) – Eine Neubewertung der überwiegend als klassizistisches Mittelmaß bewerteten Poetik Marmontels (z.B. G. May: *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle*, New Haven/Paris 1963, S. 153) hat Hans Sanders vorgenommen. Marmontel weise über die klassische Ästhetik hinaus, indem er die ästhetischen

ments de littérature (1787), das erste Beispiel eines alphabetisch angeordneten Lexikons der Poetik, stellen eine wertvolle Synthese des ästhetischen Denkens seiner Zeit dar.[26]

In einer Vorstufe zu diesem Werk, der *Poétique française* (1763), behandelt Marmontel den *conte* im letzten Kapitel unter der Überschrift „Des poésies fugitives":

Le style naïf, simple, facile, précis, & toutefois semé de petits tableaux, de réflexions & de saillies; ce style, dis-je, est celui du Conte: mais le caractère du sujet le décide encore mieux, ou pour le ton ingénu & touchant, ou pour le ton leger & badin. C'est au poëte à bien savoir quel est l'effet qu'il se propose.[27]

Im Artikel „conte", zuerst für die Supplementbände der *Encyclopédie* (1776) verfaßt, später in überarbeiteter Form in die *Eléments de littérature* aufgenommen, beschreibt er den Ton des *conte* im Vergleich zur Fabel als „plus susceptible [...] des apparences du badinage, de la finesse & de la malice" – Eigenschaften, die er am Ende seines Beitrags durch „négligence" und „gaieté" ergänzt.[28] In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, daß der *conte* des 18. Jahrhunderts nach wie vor den *conte en vers* miteinschließt, jene von La Fontaine geschaffene Sonderform, die frivole kleine Erzählungen auf das geschmackliche Niveau des gebildeten Publikums anhob.

Ein weiteres Merkmal des *conte* ist der Verzicht auf den Authentizitätsanspruch. Zwar kann ein *conte* durchaus eine wahre Geschichte sein; es handelt sich dabei aber eher um eine akzidentielle Eigenschaft. Das Akademiewörterbuch von 1694 definiert *conte* folgendermaßen:

CONTE. s. m., Narration, recit de quelque aventure, soit vraye, soit fabuleuse, soit serieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses & les plaisantes.

Diese Definition wird über 100 Jahre später in der Ausgabe von 1802 übernommen. Beide Wörterbücher verzeichnen weiterhin Komposita wie „conte de ma mère-l'oie", „conte de la cigogne", „conte à dormir debout" u.ä. (wobei sich nur die Wahl der Beispiele und die Graphie

Normen nicht mehr durch Vernunft und Tradition begründe, sondern durch Empirie; das bedeute, daß sie letzlich nicht mehr rational begründbar seien (*Das Subjekt der Moderne*, Tübingen 1987, S. 159).

[26] A. Becq: „Le mérite de Marmontel réside moins dans l'originalité de ses vues que dans l'espèce de synthèse qu'il réalise dans cette somme didactique que sont les *Éléments de littérature*" („Les Idées esthétiques de Marmontel", in: *Marmontel. De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution*, Clermont-Ferrand 1970, S. 173).

[27] Marmontel: *Poétique française*, Bd. II, New York/London 1972, S. 542.

[28] *Supplément à l'Encyclopédie*, Stuttgart 1967, S. 569f.

ändern), im Sinne von „fables ridicules, telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfans"; weiterhin „Conte en l'air": „un conte qui n'a aucun fondement, ni aucune apparence de vérité" sowie die umgangssprachlichen Wendungen „Voilà un beau conte, voilà de beaux contes, en parlant de choses qui ne méritent pas d'être crues."[29] Das gemeinsame semantische Element dieser Einträge ist die ‚Unglaubwürdigkeit der erzählten Fakten'. Wenn einem *conte* dennoch Wahrheit attestiert wird, dann nicht in bezug auf seine faktische Grundlage, sondern im Sinne eines atmosphärischen Surrogats, welches durch den richtig getroffenen Ton die Begrenztheit der dargestellten Situation überschreitet und den *conte* dadurch zur allgemeinen Sittenschilderung macht. So schreibt Voltaire an die *Bibliothèque universelle des romans*:

Si vous vous en tenez aux contes qui nous ont été donnés pour ce qu'ils sont, pour de simples ouvrages d'imagination, vous aurez une assez belle carrière à parcourir. On voit dans presque tous les anciens ouvrages de cette espèce, un tableau fidèle des mœurs du temps. Les faits sont faux, mais la peinture est vraie.[30]

Der *conte* ist also etwas *nur* Erzähltes; er beansprucht nicht, die neutrale Wiedergabe eines tatsächlichen Geschehens zu sein. Ein solches kann zwar sein Ausgangspunkt sein, entscheidend ist aber nicht die wirklichkeitsgetreue Abbildung des faktischen Substrats, sondern dessen Verwandlung im Medium der Sprache.

Die Tatsache, daß es dem *conte* nicht primär auf die Vermittlung von Wirklichkeit geht, impliziert, daß dem Erzähler eine entscheidende Rolle zukommt. Das erzählte Geschehen trägt den Stempel seiner persönlichen Sichtweise, welche sich neben der sprachlich-stilistischen Gestaltung vor allem auch in den eingestreuten Kommentaren niederschlägt, die Marmontel ausdrücklich als ein Gattungsmerkmal des *conte* anführt:

Le conteur fait aussi, comme dans l'épopée, le personnage de spectateur, & il mêle ses réflexions & ses sentimens au récit de la scene; mais ce qu'il y met du sien doit être naturel & ingénieux: avec cela même le récit ne laisseroit pas de languir, si les réflexions étoient trop longues ou trop fréquentes.[31]

Die Merkmale geistreicher Stil, Fehlen eines Authentizitätsanspruchs und Dominanz der Erzählerstimme können also als wesentliche Merk-

[29] *Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris 1802. Das letzte Beispiel weicht geringfügig von der Ausgabe von 1694 ab. Dort heißt es: „On appelle encore, *Contes*, Tous les entretiens & discours impertinents & desraisonnables."

[30] 15. August 1775 (zit. nach A. Gunny: „Voltaire's thoughts on prose fiction", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 140 [1975], S. 19).

[31] Art. *conte*, in: *Supplément à l'Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. II, Amsterdam 1776.

male des *conte* in seiner allgemeinsten Form festgehalten werden. Nun tritt *conte* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Vorliebe in Verbindung mit qualifizierenden Zusätzen auf. Angus Martin zählt für das gesamte Jahrhundert etwa 200 verschiedene Spezifizierungen, die sich auf das Sujet der Erzählung (z.B. *pastoral*, *de chevalerie*), die geographische Zugehörigkeit (z.B. *espagnol*, *italien*), den Ton (z.B. *galant*, *divertissant*, *attendrissant*) oder den Wahrscheinlichkeitsgehalt (z.B. *en l'air*, *romanesque*, *singulier*) beziehen können.[32] Einige davon nehmen den Status eigener Gattungsbezeichnungen an. Aus der ersten Jahrhunderthälfte stammt der *conte de fées*, der 1697 mit den ersten Märchen Charles Perraults (*Histoires ou Contes du temps passé*) und Marie-Catherine d'Aulnoys (*Fées à la mode*) einsetzte. Vor allem weibliche Autorinnen wie Marie-Jeanne L'Héritier, Cathérine Bernard u.a. taten sich in dieser Gattung hervor, die sich durch den spielerischen Umgang mit den Gattungskonventionen,[33] den bewußten Verzicht auf jeglichen Wirklichkeitsbezug und eine aristokratisch-libertinäre Ideologie auszeichnete.[34] Wenige Jahre später initiierte Antoine Galland mit seinen unter dem Titel *Les Mille et Une Nuits* (1704) erschienenen Übersetzungen arabischer Märchen die Mode des *conte oriental*, der ebenfalls eine zunächst primär unterhaltsame Textsorte war, die gegen Mitte des Jahrhunderts zum Instrument der Propagierung aufklärerischer Ideen wurde.

In die zweite Jahrhunderthälfte fällt der Aufstieg zweier weiterer Formen des *conte*: *conte moral* und *conte philosophique*. Zwischen beiden besteht ein erhebliches quantitatives Ungleichgewicht. Während zwischen 1750 und 1830 ca. 2000 *contes moraux* veröffentlicht wurden,[35] begegnet die Bezeichnung *conte philosophique* allenfalls sporadisch: Angus Martin zählt für die Zeit von 1750 bis 1800 ganze elf Rekurrenzen.[36] Umgekehrt proportional stellt sich dagegen die heutige Wertschätzung der beiden Gattungen dar. Ist der *conte philosophique* als die aufklärerische Erzählform schlechthin in unseren literarischen Kanon des Zeit-

[32] A. Martin: „Preliminary statistics ...".

[33] So z.B. Voisenon in *Le Bélier* [1705]: „Bélier, mon ami [...]. Su tu voulais bien commencer par le commencement, tu me ferais plaisir; car tous ces récits qui commencent par le milieu ne font que m'embrouiller l'imagination. Eh bien, dit le Bélier, je consens, contre toute coutume, à mettre chaque chose à sa place: ainsi le commencement de mon histoire sera à la tête de mon récit" (zit. nach F. Couderc: „Le Conte merveilleux, une clé du libertinage au XVIIIe siècle", *Littératures* 22 [1990], S. 53).

[34] Vgl. Couderc, „Le Conte merveilleux...".

[35] R. Pisapia: „Le Conte moral: 1750–1830. Reflexions à partir d'une bibliographie", in: *Études & recherches sur le XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1980, S. 154.

[36] A. Martin: „Preliminary statistics...", S. 247.

alters eingegangen, findet der *conte moral* als dessen ästhetisch minderwertige Variante allenfalls der Vollständigkeit halber Erwähnung.[37]

Die Vermischung von thematischen, erzähltechnischen und ideologischen Kriterien macht eine trennscharfe und widerspruchsfreie Definition der einzelnen Untergattungen auf dem Gebiet der Kurznarrativik im 18. Jahrhundert zu einem nahezu unlösbaren Problem.[38] Dies darf uns nicht davon abhalten, die charakteristische Bündelung von Merkmalen, die *conte moral* und *conte philosophique* auszeichnen, zu beschreiben und dabei zu versuchen, ihre einzelnen Komponenten auseinanderzuhalten.

Der frühe conte moral

Die ersten *contes moraux*, die in den 1750er Jahren entstanden sind, haben wenig Gemeinsamkeiten mit der moralisierenden Gattung der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Vielmehr weisen sie gerade jene Merkmale auf, die wir oben als diejenigen des *conte* in seiner unspezifizierten Form genannt haben, nämlich Leichtigkeit, Verzicht auf Authentizitätsanspruch und Hervortreten des Erzählers. Davon abgesehen, daß sich das erste Vorkommen der Bezeichnung *conte moral* auf ein äußerst umfangreiches Werk bezieht – Crébillon fils' in der Tradition der Märchen von *Tausendundeine Nacht* stehenden Roman *Le Sopha* (1742) –, wird *conte moral* als Zusatz zu einer Kurzerzählung erstmals vom Abbé de Voisenon in seiner der Manier des *conte de fées* verpflichteten Erzählung *Il eut raison* (1755) verwendet, erschienen im *Mercure de France,* der unter der Ägide Marmontels zum Organ schlechthin des *conte moral* wurde.

Marmontel gilt denn auch als der eigentliche ‚Erfinder' des *conte moral* (sofern man akzeptieren mag, daß Gattungen ‚erfunden' werden, liegen ihnen doch stets bereits latente Schreibweisen und Strukturen zugrunde, die in neuer und überraschender Weise zu einer Synthese geführt werden). Seine ab 1755 im *Mercure de France* und 1761 erstmals als Sammlung erschienene *Contes moraux* lösten eine Welle kürzerer erzählender Texte aus, deren Höhepunkt um 1770 erreicht war.[39] Er war einer der ersten Schriftsteller, die ihre Erzählungen systematisch in einer Zeit-

[37] Laurent Versini z. B. faßt den *conte moral* als eine Degeneration des *conte philosophique* auf („Le roman en 1778", *Dix-huitième siècle* 11 [1979], S. 43).

[38] Vgl. A. Martin, „The origins of the ‚Contes moraux'...", S. 199: „The typology of short fiction in the eighteenth century is regrettably confused, mixing as it does criteria drawn from subject matter, from literary technique, and from ideological considerations."

[39] A. Martin: „Marmontel's successors. Short fiction in the ‚Mercue de France', 1760–1789", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 201 (1982), S. 221.

schrift veröffentlichten, demjenigen Medium also, das im 19. Jahrhundert entscheidend zum Aufstieg der Novelle beitragen sollte.[40]

Marmontels *contes moraux* der 1750er Jahre sind verwandt mit den geistreich-spritzigen *contes* Voisenons, wenn sie auch an deren Witz und Schwung nicht heranreichen. Sie zeigen deutlich märchenhafte Züge, etwa in der Verwendung der Dreizahl[41] und übernatürlicher Elemente. Wie bei Voisenon findet man eine Vorliebe für eine symmetrisch-schematische Struktur.[42]

Das Adjektiv „moral" hat bei Marmontel eine eindeutig deskriptive und noch nicht präskriptive Bedeutung. Aus dem Vorwort zur Ausgabe seiner *Contes moraux* von 1761 geht hervor, daß er den *conte moral* als einen ‚conte sur les mœurs' konzipiert:

> [...] j'ai tâché partout de peindre ou les mœurs de la société, ou les sentimens de la nature; et c'est ce qui m'a fait donner à ce recueil le titre de *contes moraux*.[43]

In dieser Bedeutung war der *conte moral* in den 1750er Jahren, als der *Mercure de France* die kurze Prosaerzählung als Mittel der Leserbindung entdeckte, eine allgemein akzeptierte Gattung.[44]

Obwohl der innovative Charakter von Marmontels Erzählungen schon von seinen Zeitgenossen bestritten wurde – Fréron z. B. führte sie auf frühere Erzählformen ebenso wie auf die französische Moralistik und die Tradition des klassischen Theaters zurück[45] –, belegt ihre allgemein positive Aufnahme und die von ihnen ausgelöste Nachahmungswelle, daß Marmontel eine neue Formel gefunden hatte. Die Bescheidenheitsfloskel, mit der er seine ‚Neuschöpfung' herabspielt, kann einen gewissen Erfinderstolz nicht verhehlen:

> Flatté d'avoir saisi le goût du public dans un genre que l'on daigna regarder comme nouveau, je continuai à m'y exercer.[46]

[40] Siehe hierzu D. Bryant: *Short fiction and the press in France, 1829–1841*, Lewiston u.a. 1995.

[41] Z. B. *Alcibiade ou le Moi*, *Soliman II*, *Le Scrupule*, *Les Quatre Flacons*.

[42] Vgl. A. Martin: „The origins of the ‚Contes moraux': Marmontel and other authors of short fiction in the ‚Mercure de France' (1750–1761)", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 171 (1977), S. 197–210.

[43] *Contes moraux par Monsieur Marmontel*, La Haye 1761, S. ivf.

[44] Zu diesem Ergebnis kommt A. Martin aufgrund der Untersuchung von etwa 100 Kurzprosatexten, die zwischen 1750 und 1761 im *Mercure de France* erschienen („The origins ...", S. 206).

[45] Elie-Catherine Fréron: „Je ne crois pas que personne ait regardé comme nouveau ce genre, dont nous avons des modèles dans presque toutes les langues, surtout dans la nôtre" (*Année littéraire*, 1761, zit nach Martin, „The origins of the contes moraux ...", S. 198).

[46] *Contes moraux par Monsieur Marmontel*, S. i.

Auch wenn man Marmontel mit Angus Martin weniger als Schöpfer einer neuen Form betrachten will denn als einen Autor, der mit außerordentlichem Feingefühl einem sich entwickelnden Geschmack Ausdruck verlieh,[47] leitete er doch eine Entwicklung ein, die mit der Zeit einen nachhaltigen Gattungswandel induzierte. Die Deutlichkeit, mit der er den Begriff *moral* auf eine ganz bestimmte Materie bezieht, nämlich die (zeitgenössischen) Sitten und ihre sprachlichen Eigenheiten („En général, la plus naïve imitation de la Nature dans les mœurs & dans le langage, est ce que j'ai recherché dans ces Contes: s'ils n'ont pas ce mérite, ils n'en ont aucun“[48]), unterscheidet ihn von seinen Vorgängern, für die, abgesehen von Voltaire, in erster Linie der unterhaltende Aspekt im Vordergrund stand. Mit anderen Worten, die bisher durch *conte de fées, conte oriental, conte merveilleux* mit dem Märchenhaften und Unwahrscheinlichen gekoppelte Gattung des *conte* wird auf eine neue – ernsthaftere und vor allem realistisch-zeitgenössische – Materie angewandt. In dieser von Marmontel ursprünglich konzipierten Verwendung ist der Ausdruck *conte moral* geradezu ein Oxymoron, dessen beide Bestandteile sich gegenseitig ausschließen.

Moral bezieht sich also bei Marmontel anfänglich nicht auf die Intention des *conte*, sondern auf sein Sujet. Die Betonung der Darstellung der zeitgenössischen Sitten[49] und nicht der aus dem *conte* zu ziehenden Lehre macht seine frühen *contes moraux* eher zur Ausnahme als zur Regel.[50]

Was die formale Konzeption des Marmontelschen *conte moral* betrifft, fällt auf, daß sein *conte*-Begriff implizit offenbar zwei unterschiedliche Formen subsumiert. Da man ein Stichwort *conte moral* in den *Eléments de littérature* vergebens sucht,[51] müssen die Merkmale des Genres aus Marmontels Ausführungen zum *conte* im Allgemeinen erschlossen werden. Im Artikel *conte* unterscheidet er zwei Arten des *intérêt* dieser Erzählgattung:

[47] Martin, „The origins ...“, S. 210.

[48] *Contes moraux par Monsieur Marmontel*, Bd. I, S. v.

[49] Marmontel reklamiert, daß seine Dialoge eine Abbildung wirklicher Gespräche sind: „Quand je fais parler mes personnages, tout l'art que j'y emploie est d'être présent à leur entretien, & d'écrire ce que je crois entendre“ (ebd.).

[50] Diese Meinung vertritt auch Henri Coulet: Marmontels *contes moraux* seien nicht, wie Sgard schreibe, *das* Modell des *conte moral*, sondern die Ausnahme („Peut-on définir le conte moral?“, in: *Narrativa francesa en el siglo XVIII*, hg. von A. Yllera und M. Boixareu Vilaplana, Madrid 1988, S. 51).

[51] Vgl. E. Katz: „Marmontel and the voice of experience“, S. 254. – Auch die *nouvelle* wird von Marmontel nicht behandelt.

Ou l'intérêt du *conte* est dans un trait qui doit le terminer; alors il faut aller au but le plus vîte qu'il est possible [...]. Ou l'intérêt du *conte* est dans le nœud & le dénouement d'une action comique; alors le plus ou le moins d'étendue dont il est susceptible, dépend des détails qu'il exige; & les regles en sont les mêmes que celles de l'épopée [...].[52]

Contes, deren Interesse in der Kürze und dem abschließenden Witzwort liegen, entsprechen Textsorten wie Epigramm, Fazetie, Witz oder Apophthegma; die verschiedenen Typen von „mots", mit denen sie enden können („c'est un trait de naturel, de mœurs, de caractère, d'originalité, de vanité, de naïveté, de bêtise, de ridicule en général"[53]) werden von Marmontel kategorisiert und mit Beispielen versehen. Während diese Form des *conte* durch die kurzen, witzigen Erzählungen Voisenons repräsentiert werden, kann man die zweite Form des *conte*, Erzählungen also, denen eine nach allen Regeln der dramatischen und epischen Kunst durchgeführte Handlung zugrundeliegt, Marmontels eigenen *Contes moraux* zuordnen.

Für diese gilt indes dasselbe wie für die epigrammartigen *contes*: Sie müssen am Ende ‚auf den Punkt gebracht' werden. Marmontel ist einer der ersten, der die Zielorientierung des *conte* theoretisch formuliert:

Un récit qui ne serait qu'un enchaînement d'aventures, sans une tendance commune qui les réunit en un point, serait un roman, et non pas un *conte*.[54]

Sobald diese Zielorientierung in Abgrenzung zum Roman vorgenommen wird, entsteht eine neue Poetik der Kurzerzählung, die ihre Differenz zur Langform nicht nur als eine quantitative, sondern auch als eine qualitative versteht. Der Verzicht auf episodische Ausschmückung und die Forderung nach einem Zielpunkt, an dem sämtliche Linien des *conte* zusammenlaufen, macht Marmontel freilich noch nicht zum Vorläufer Edgar Allen Poes, der als erster die Novelle vom Ende her konzipierte, indem er sämtliche ihrer Elemente einem finalen Effekt unterordnete.[55] Die Tragweite von Marmontels Forderung wird zum einen durch die Tatsache eingeschränkt, daß sie in seinen eigenen Erzählungen nur sehr unvollkommen realisiert ist, wie bereits seine Zeitgenossen kritisierten. Zum anderen bedeutet sie kein neues ästhetisches Programm, sondern bleibt, wie seine Begründung zeigt, an das klassische Gattungssystem gebunden. Gattungen sind für Marmontel festumrissene Entitäten, deren

[52] *Supplément à l'Encyclopédie*, Art. *conte*.
[53] Marmontel: *Œuvres complètes*, Bd. XII, Paris 1818, S. 526.
[54] Ebd., S. 523.
[55] Vgl. Katz, S. 258. – Zu Poe s.u., S. 252f.

Rang in der Gattungshierarchie durch eine bestimmte Dignität, durch bestimmte Regeln, stilistische Mittel, Gegenstände usw. festgelegt ist. Die *Eléments de littérature* haben nicht zuletzt die Aufgabe, die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der einzelnen Genres abzustecken.[56]

Den *conte* ordnet Marmontel als eine Art reduzierte, narrativ vermittelte Komödie ein:

> le conte est à la comédie ce que l'épopée est à la tragédie, mais en petit, et voici pourquoi. L'action comique n'ayant ni la même importance ni la même chaleur d'intérêt que l'action tragique, elle ne saurait nous attacher aussi long-temps lorsqu'elle est en simple récit. Les grandes choses nous semblent dignes d'être amenées de loin, et d'être attendues avec une longue inquiétude; les choses familières fatigueraient bientôt l'attention du lecteur".[57]

Die Parallele des *conte* zum Theater ist im 18. Jahrhundert häufig anzutreffen.[58] Marmontel bezieht sich dabei aber weniger auf die dramatische Struktur als auf einen thematischen Aspekt: Die Kürze des *conte* steht bei ihm in direktem Zusammenhang mit seinem Gegenstand, der vertrauten Alltagswelt, welche durch die nicht szenische, sondern narrative Vermittlung ein geringeres *intérêt* beim Rezipienten hervorrufe. Sie ist

[56] Dies geht bis zu der Abgrenzung der Bezugsfelder, aus denen die jeweilige Metaphorik schöpfen darf: „Les objets d'où [le poète] emprunte ses métaphores doivent être présens aux esprits cultivés. S'il adopte un système [...] celui, par exemple de la théologie ou celui de la mythologie, celui d'Epicure ou celui de Newton; il se borne lui-même dans le choix des images, et s'interdit tout ce qui n'est pas analogue au système qu'il a suivi." (Art. *image*, *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. XIV, S. 116)

[57] Ebd., Bd. XII, S. 521.

[58] Die strukturelle Verwandtschaft des *conte* mit der Komödie hat Antoine Bret in seinem *Essai de contes moraux et dramatiques* (Paris 1765) dazu veranlaßt, den *conte moral* noch mehr der Komödie anzunähern, indem er nicht nur die *dit-il*-Formeln wegließ, sondern die Namen der jeweils sprechenden Personen wie in dramatischen Texten über die Repliken setzte, was besonders bei Gesprächen mehrerer Personen übersichtlicher sei. Bret sieht die *contes dramatiques* als eine Art Vorübung für Theaterautoren; es sei leichter, einen *conte* zu schreiben als eine Komödie, da man sich nicht an die Einheitsregeln und die *bienséances* des Theaters halten müsse. Diese neue Gattung hat sich, zumindest in der Form, die Bret vorgeschlagen und für die er einige Beispiele gegeben hat, nicht durchgesetzt. – Die Parallele zum Theater findet man außerdem bei Baculard d'Arnaud („Mon dessein a été de faire résulter l'instruction d'une sorte d'action dramatique", in: *Œuvres de d'Arnaud*, Genève 1972 [Paris 1803], S. vii.), Bérardier de Pataut („[le conte est au roman] à peu près ce que la comédie est à la tragédie", in: *Essai sur le récit, ou entretiens sur la manière de raconter* [1776], zit nach Guenier, S. 431) und Thorel de Campigneulles („Un conte est une espèce de drame qui a une exposition, une coupe, un dénouement [...] nous nous attendons à trouver des caractères dessinés et soutenus, une contexture bien imaginée, un ensemble réfléchi, un dialogue vif et serré, un style saillant, des pensées neuves, produites par des situations intéressantes", in: *Nouveaux essais en différens genres de littérature*, Genève 1765, zit. nach Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, S. 179).

somit, noch ganz im Kontext des klassizistischen Literatursystems, rückgebunden an den ‚niederen' Stoff.

Der ‚conte philosophique'

Die Bezeichnung *conte philosophique*, die der Chevalier d'Arcq als erster in *Le Palais du silence, conte philosophique* (1754) verwendet hatte,[59] darf in dieser frühen Phase noch nicht als ein zu *conte moral* konkurrierender Begriff verstanden werden. Für die Zeitgenossen waren die Unterschiede zwischen den beiden Formen des *conte* bei weitem nicht so markant, wie sie uns so manche Lehrbuchdarstellung glauben machen will. Vielmehr deutet die Beliebtheit der Formel *conte philosophique et moral* darauf hin, daß zwischen einer ‚philosophischen' und einer ‚moralischen' Erzählung kein Gegensatz bestand. Voisenons bereits erwähnte Erzählung *Il eut raison, conte moral* erschien in der 1781 herausgekommenen Gesamtausgabe seiner Werke als *Conte philosophique et moral*; Voltaires gesammelte Erzählungen bekamen in der Edition von 1771 den Titel *Recueil des romans moraux et philosophiques de Voltaire*.[60] In Sammelbänden, die ihre Texte unter dem Etikett *contes philosophiques et moraux* zusammenfaßten, wurde bei den einzelnen Erzählungen keine Unterscheidung zwischen ‚moralischen' und ‚philosophischen' getroffen; beide Bezeichnungen sind vielmehr als Einheit zu verstehen.[61]

Ein geringfügiger Bedeutungsunterschied, den Voltaire zwischen *conte moral* und *conte philosophique* konstatiert, weist in seiner Subtilität eher auf eine Kritik an Marmontels *Contes moraux* hin als auf eine grundsätzliche Differenz zwischen den beiden Formen. In einem Brief an Marmontel schreibt er:

> J'aime mieux un de vos contes moraux que tout l'anti-Lucrèce. Vous devriez bien nous faire des contes philosophiques, où vous rendriez ridicules certains sots et certaines sottises, certaines méchancetés et certains méchants; le tout avec discrétion en prenant bien votre temps, et en rognant les ongles de la bête quand vous la trouverez un peu endormie.[62]

[59] Wie bei der ersten Verwendung von *conte moral* handelt es sich auch hier um einen sehr umfangreichen Text (zwei Bände, 229 und 270 S.).

[60] Die Londoner Ausgaben von 1772 bis 1777 waren *Romans et contes philosophiques* betitelt, ab 1778 hatten alle weiteren Ausgaben den Titel *Romans et contes*.

[61] N. Bricaire de la Dixmerie: *Contes philosophiques et moraux*, Londres/Paris 1765; D. J. Du Bouchet: *Andecdotes, contes moraux et philosophiques, et autres opuscules*, 2 Bde., Paris 1821; J.-G. Dubois-Fontanelle: *Contes philosophiques et moraux*, s.l. 1779; B. X. Saintine: *Jonathan le visionnaire, contes philosophiques et moraux*, Paris 1825.

[62] 28. Januar 1764, in: Voltaire: *Correspondence and related documents*, Bd. XXVII, hg. von Th. Besterman, Banbury 1973.

Die Intention des *conte philosophique* ist demnach die Ridikülisierung von „sottises" und „méchancetés". Sie entspricht also genau jenem thematischen Spektrum, das Marmontel dem *conte* auf theoretischer Ebene durch seinen Vergleich mit der Komödie, auf praktischer Ebene durch seine ersten Erzählungen zugeschrieben hat. Aus Voltaires unmerklichem Wechsel von „contes moraux" zu „contes philosophiques" läßt sich allenfalls der indirekte Vorwurf an Marmontel herauslesen, daß dessen eigene Realisierungen der Gattung zu zahm seien. Der Begriff *philosophisch-moralische Erzählung* soll die Zusammengehörigkeit von Philosophie und Moral im *conte* vor Mitte der 1760er Jahre unterstreichen. Erst in dem Maß, wie die *sensibilité* zur Modeerscheinung[63] und der mit ihr gekoppelte *conte moral* dadurch zu einer immer mehr trivialisierten Gattung wird, entwickeln sich *conte moral* und *conte philosophique*, wie weiter unten zu zeigen sein wird, ideologisch auseinander.

In der Literaturwissenschaft sind in bezug auf den Begriff *conte philosophique* zwei Verwendungsweisen gebräuchlich: eine extensive und eine restriktive. Bei der extensiven Verwendung führt die Gleichsetzung von *conte* mit *récit* oder *narration* dazu, daß auch Texte wie *El Criticón*, *Les Aventures de Télémaque* oder *Jacques le fataliste* unter der Rubrik *conte philosophique* verzeichnet werden.[64] So aufschlußreich die Interpretation des *conte philosophique* als Dekonstruktion des systematischen Denkens der Aufklärung ist,[65] so wenig hilfreich ist es aus gattungshistorischer Sicht, jeden narrativen Text, der einen Beitrag zur Aufklärungskritik leistet, als *conte philosophique* zu bezeichnen.

Das andere Extrem ist die Eingrenzung der Gattung auf die Erzählungen Voltaires, der damit zu ihrem nahezu einzigen Vertreter wird. Beiden Verwendungsweisen ist gemeinsam, daß sie mit dem Terminus *philosophique* einen ‚höheren' literarischen Anspruch verbinden, der die so etikettierten Texte von der Masse der gewöhnlichen *contes moraux* abheben soll. Während beim extensiven Gebrauch das Element *philosophique* im Vordergrund steht, betont die restriktive Verwendung die besondere

[63] Baasner setzt den Beginn dieser Entwicklung in den 1760er Jahren an. (*Der Begriff ‚sensibilité' im 18. Jahrhundert*, S. 234).

[64] Y. Belaval: „Le conte philosophique", in: *The Age of Enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman*, hg. von W. H. Barber u.a., Edinburgh/London 1967, S. 308–317. – Ebenfalls eine extensive Bedeutung vertritt D. M. McGhee: *Fortunes of a tale: the philosophic tale in France – bridging the eighteenth and nineteenth centuries*, Menasha, Wisconsin 1954.

[65] Dies ist die These von R. Warning: „Philosophen als Erzähler. Über Schwierigkeiten der Aufklärung mit der Moral", in: *Das 18. Jahrhundert. Aufklärung*, hg. von P. Geyer, Regensburg 1995, S. 173–192. – Warning rechnet sogar die *Nouvelle Héloïse* dem *conte philosophique* zu.

Form, in der Voltaire seine philosophische Botschaft den Lesern schmackhaft macht, hebt also das Element *conte* hervor.

Was die Bedeutung von *philosophique* betrifft, gilt es, den hohen Anspruch, den wir mit dem Adjektiv verbinden, auf die Dimensionen seiner normalsprachlichen Verwendung im 18. Jahrhundert zu reduzieren. Robert Darnton weist darauf hin, daß wir uns möglicherweise zu hochgeschraubte Vorstellungen vom intellektuellen Klima der Aufklärung machen:

Perhaps the Enlightenment was a more down-to-earth affair than the rarefied climate of opinion described by textbook writers, and we should question the overly highbrow, overly metaphysical view of intellectual life in the eighteenth century.[66]

Auch wenn man sich nicht in den pornographischen Niederungen bewegt, auf die Darnton in diesem Zusammenhang anspielt, ist das Bedeutungsfeld von *philosophie* weitaus trivialer, als es die moderne Assoziation mit dem aufklärerischen Gedankengut im Umkreis der *Encyclopédie* vermuten läßt. Die Akademiewörterbücher von 1694 und 1802 verzeichnen neben der Bedeutung von *philosophie* im Sinne einer wissenschaftlichen Disziplin die auf die Stoiker und das Christentum zurückgehende Bedeutung „fermeté et élevation d'esprit, par laquelle on se met au dessus des accidens de la vie, et des fausses opinions vulgaires."[67] Der Artikel *Philosophe* der *Encyclopédie* verweist gleich zu Beginn auf eine verbreitete Vorstellung vom ‚Philosophen', die er im folgenden durch eine neue, nach dem Verständnis der Aufklärung ‚richtige' ersetzen will:

Il n'y a rien qui coute moins à acquérir aujourd'hui que le nom de *philosophe*; une vie obscure & retirée, quelques dehors de sagesse, avec un peu de lecture, sufissent pour attirer ce nom à des personnes qui s'en honorent sans le mériter.[68]

Auf diese ‚vulgärphilosophische' Vorstellung rekurrieren die meisten Verwendungen von *philosophique* im Umkreis der Erzählungen des 18. Jahrhunderts, etwa wenn Jean-François de Bastide im Vorwort zu seinen *Contes* schreibt, daß heutzutage alles philosophisch genannt werde,[69] oder wenn die Bezeichnung *philosophique* als Zusatz zu *conte* ironisch

[66] R. Darnton: *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge u. a. 1982, S. 2.

[67] *Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris 1802 (Die Ausgabe von 1694 ersetzte „fausses opinions du vulgaire" durch „fausses opinions du monde").

[68] *Encyclopédie*, Bd. XII, Paris 1754.

[69] J.-F. de Bastide: *Contes*, Bd. I, 1, Paris 1763, S. viii. – Bastide ist einer der wenigen Autoren des 18. Jahrhunderts, die ihre Erzählungen unter dem Titel *Contes*, ohne einen qualifizierenden Zusatz, veröffentlicht haben.

verwendet wird, wie z. B. in Fanny de Beauharnais' *Volsidor et Zulménie, conte pour rire, moral, si l'on veut, & philosophique en cas de besoin.*[70]

Betrachtet man hingegen die Erzählungen Voltaires als den Prototyp schlechthin des *conte philosophique,* ergibt sich die Schwierigkeit, daß die Textsorte nach Voltaire keine Fortsetzung findet. So schreibt Jean-Pierre Aubrit: „En réalité, le conte *philosophique* est d'abord et avant tout un conte *voltairien*, irréductible à toute extension générique, parce qu'il est intimement lié à l'évolution de Voltaire."[71]

Zwar gibt es durchaus zahlreiche unmittelbare Nachfolger Voltaires, die mit Vorliebe den *Candide* imitieren oder fortsetzen.[72] Was sie nachahmen, ist jedoch nicht die spezifisch Voltairesche Synthese von Erzählung und Philosophie, sondern es sind jene Formen und Verfahren, die Voltaire seinerseits bereits vorgefunden hatte. Vivienne Mylnes Analyse von Voltaires Erzähltechnik hat gezeigt, daß er in dieser Hinsicht wenig innovativ war.[73] Voltaire bediente sich der verschiedenen Arten von Fiktion, die zu seinen Lebzeiten populär waren: *conte oriental, conte merveilleux, anecdote, nouvelle* u.a. Wenngleich er dieses Material mit mehr Geschick, Subtilität und Witz handhabte als seine Vorgänger und Nachfolger, unterscheidet sich die Erzähltechnik seiner *romans*[74] nicht wesentlich von derjenigen anderer Erzähler wie Antoine Hamilton oder Crébillon fils, die nur zur Unterhaltung schrieben.[75]

Wann immer Voltaires Erzählungen nachgeahmt wurden, gleich ob sie nun *conte philosophique* genannt wurden oder nicht, dienten vor allem jene Texte als Vorbild, die, wie *Candide*, *Memnon* oder *Scarmentado*, ein leicht zu identifizierendes Gerüst zur Verfügung stellen. In *Memnon ou la sagesse humaine* (1749) z. B. faßt der Protagonist eines Tages den Ent-

[70] Amsterdam/Paris 1776, 2 Bde.

[71] J.-P. Aubrit: *Le Conte et la nouvelle,* Paris 1997, S. 48. – Auch A. Martin vertritt die Ansicht, daß die sehr persönliche Ausprägung, die Voltaire dem *conte philosophique* gegeben habe, eine echte Fortführung der Gattung verhinderte (*Anthologie du conte en France 1750/1799*, S. 30).

[72] Laurent Versini führt die gesamte Romanproduktion der späten 70er Jahre auf zwei Vorbilder zurück: den *Candide* und die *Nouvelle Héloïse* („Le Roman en 1778", S. 43).

[73] V. Mylne: „Literary techniques and methods in Voltaire's *contes philosophiques*", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 57 (1967), S. 1079. Vgl. auch R. Mercier: „Les Contes de Voltaire: Accueil du public et influence", in: *Voltaire et Rousseau en France et en Pologne*, hg. von E. Rzadkowska und E. Przybylska, Warschau 1982, S. 159–170: Voltaires Originalität bestehe weder in der Tiefe einer persönlichen Philosophie noch in der Erfindung neuer narrativer Verfahren, sondern in der Verbindung von „pensée" und „badinage", von intellektuellem und emotionalem Engagement und ironischer Distanzierung.

[74] Unter diesem Titel (*Recueil de romans de M. de V...*) erschienen die ersten drei Sammlungen von Voltaires Erzählungen 1759, 1763 und 1764.

[75] Vgl. Mylne, „Literary techniques...", S. 1080.

schluß, vollkommen weise zu sein. Dazu bedarf es seiner Meinung nach nur, auf Frauen, auf Völlerei und auf Besitz zu verzichten. Es dauert nicht einmal einen Tag, bis er nacheinander in allen drei Punkten Lügen gestraft wird. Ein guter Geist, der ihm im Traum erscheint, verspricht ihm, daß er glücklich werden könne, wenn er seinen Weisheitsvorsatz aufgebe. In der *Histoire des voyages de Scarmentado, écrite par lui-même* (1756) muß der Held auf seinen Reisen durch die Welt noch etliche niederschmetternde Erfahrungen mehr machen, um am Ende seinen Glücksanspruch noch weiter herabzuschrauben („Je fus cocu, et je vis que c'était l'état le plus doux de la vie"[76]).

Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelles[77] Erzählung *C'est l'histoire de bien d'autres* ist eine entschärfte, mit einem versöhnlichen Schluß versehene Variante von Voltaires *Scarmentado*. Der Protagonist ist ein finanziell unabhängiger Mann, der den Traum von Arkadien verwirklichen will, indem er sich im ersten Teil der Erzählung der Gartenarbeit, dem Angeln, der Jagd, der Naturbetrachtung und der Liebe zu einem Bauernmädchen verschreibt. Weil ihn jede neue Aktivität nur mit der desillusionierenden Wirkung der Realität konfrontiert, beschließt er, von seinen arkadischen Träumen geheilt, sich in der Stadt nützlicheren Tätigkeiten zu widmen und versucht sich erfolglos nacheinander als Schriftsteller, Militär, Advokat und Arzt, um schließlich als verheirateter Pfarrer einen Zustand der Zufriedenheit zu finden. Während *Scarmentado* die Absurdität der Welt anprangert, hat Dubois-Fontanelles Erzählung nur die unsinnigen Wünsche und Vorhaben des Protagonisten als Zielscheibe. Der erste Teil spielt den Gegensatz zwischen literarischer Fiktion und Wirklichkeit aus, der zweite ist eine fade Berufssatire. Nicht die Welt ist sinnlos, sondern der Protagonist ist lächerlich. Damit erfüllt die Erzählung ein Anliegen des *conte moral* im Marmontelschen Sinne, nämlich die Bloßlegung menschlicher Schwächen.

Barthélemy Imberts Erzählung *Zamaleski* (1778) wiederum imitiert mit der zunehmenden Verstümmelung des Helden den physischen Verfall der Figuren in Voltaires *Candide*. Zamaleski durchläuft fünf Stationen, die alle nach demselben Schema aufgebaut sind: Er trifft an einem Hof ein; er paßt sich körperlich den Gebrechen des jeweiligen Herrschers an, womit er dessen Aufmerksamkeit auf sich zieht, und macht

[76] Voltaire: *Histoire des voyages de Scarmentado écrite par lui-même*, in: *Romans et contes*, hg. von F. Deloffre und J. van den Heuvel, Paris 1979, S. 142. – Van den Heuvel bezeichnet die *Histoire des voyages de Scarmentado* als „l'exemple d'un conte voltairien réduit à sa plus simple expression littéraire" (*Voltaire dans ses contes. De Micromégas à L'ingénu*, Paris 1970, S. 232).

[77] Dubois-Fontanelle (1737–1812) war Stendhals Literaturlehrer in Grenoble.

auf diese Weise Karriere. Auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn verscherzt er sich seine Position durch eine Ungeschicklichkeit oder einen unglücklichen Zufall und muß das Land verlassen. So kehrt er, der ursprünglich alle Schönheit in sich vereinte, kahlköpfig, einäugig, bucklig, entmannt und schwarzgefärbt in seine Heimatstadt zurück, wo er Mühe hat, erkannt zu werden. Er stirbt, „ou plutôt il se fit enterrer; il étoit mort deux ans auparavant."[78]

Die starke Konstruktion

Diesen und anderen *contes* liegt ein Merkmal zugrunde, das ich die ,starke Konstruktion' nennen will. Obwohl es in den zeitgenössischen Definitionen des *conte,* die strukturellen Eigenschaften gewöhnlich kaum Aufmerksamkeit schenken, in expliziter Form nicht zu finden ist, fällt es bei der Untersuchung der philosophisch-moralischen Erzählungen als hervorstechende Eigenschaft auf, insbesondere im Vergleich zu Erzählungen mit der Bezeichnung *nouvelle,* die bis auf wenige Ausnahmefälle niemals eine starke Konstruktion besitzen.[79]

Die starke Konstruktion ist das Hervortreten eines Gerüsts, eines markanten Konstruktionsprinzips, das die Aufmerksamkeit auf die Verfahrensweise des Textes legt. Sie ist eine besondere Form der bereits für den *conte* definierten Dominanz der Erzählinstanz, wobei der Akzent hier nicht auf der kommentierenden, sondern auf der strukturellen Ebene liegt. Durch die Betonung der Artifizialität verschiebt sich das Gewicht von den erzählten Ereignissen auf die zu vermittelnde Botschaft.

Die auffälligste Form der starken Konstruktion ist die Serialität. Seriell konstruierte Erzählungen werden im 18. Jahrhundert fast immer als *contes* bezeichnet, ob mit oder ohne Zusatz von *moral* oder *philosophique*. Bastide nimmt genau diese Unterscheidung von Erzählungen mit und ohne Gerüst vor, wenn er die *contes* in „contes d'intrigue" und „contes épisodiques" einteilt. Letzere zeichnen sich dadurch aus, daß

> chaque Episode ou chaque Chapitre forme une intrigue particuliere qui se lie au dessein général du Conte, & doit se rapporter à l'axiome qui le termine[80].

[78] B. Imbert: *Rêveries philosophiques,* La Haye 1778, S. 160.

[79] Es handelt sich dabei zumeist um einzelne Erzählungen aus *nouvelle*-Sammlungen, z. B. Florian: *Bathmendi, nouvelle persane* aus den *Six nouvelles* (1784) oder Ussieux: *Sainte-Agnès et Corneville, ou Les Oignons de tulipes* aus den *Nouvelles françaises* (1778). Auch Voltaires vermutlich schon 1715–1716 entstandene Erzählung *Cosi-Sancta, un petit mal pour un grand bien,*wird von ihm mit „nouvelle africaine" untertitelt.

[80] Bastide, *Contes*, Bd. I, 1, S. xiii.

Die Gattung des „conte d'intrigue" dagegen

> proscrit les longs détails [...] il veut un style plus saillant, plus épigrammatique, il requiert plus de précision, d'agrément & de philosophie, qu'un sujet où le cœur entre de lui-même, où l'intérêt conduit l'illusion, & tient souvent lieu de tout autre mérite.[81]

Da dem Gebrauch seiner Zeit gemäß *conte* als Bezeichnung für jede Art von Erzählung gebräuchlich war, schlägt sich Bastides Unterscheidung der beiden Typen nicht in einer Opposition von *conte* (= conte épisodique) und *nouvelle* (= conte d'intrigue) nieder. Eine solche Differenzierung wird erst später wirksam, wenn sich nämlich mit dem Vordringen der journalistischen *nouvelle* der Gebrauch von *conte* auf die Erzählung mit starker Konstruktion verengt.[82]

Der serielle *conte* verfährt addierend. Es wird nicht *ein* Ereignis durch ausführliche Darstellung des Schauplatzes, der Umstände, des Milieus, durch Charakteranalysen und Dialoge ausgebaut, sondern es wird eine Serie von Handlungen aneinandergereiht. Dies ist, wie Vivienne Mylne gezeigt hat, die übliche Methode der Erzähler des 18. Jahrhunderts, um einen Plot auszudehnen.[83] Die von Mylne beschriebene Verfahrensweise entspricht dem, was die russischen Formalisten Stufenkomposition nannten:[84] Die einzelnen Episoden sind in sich abgeschlossen; die Verbindungen zwischen ihnen sind zufällig; ihre Reihenfolge ist austauschbar. Gegenüber den strukturell nach demselben Verfahren aufgebauten narrativen Langformen wie dem pikaresken Roman und dem Abenteuerroman (die von Voltaire parodiert werden[85]) läßt die Verkürzung der Episoden im *conte* die Serialität hervortreten, die in den ‚episodischen' Romanen durch die Fülle an Details, Landschaftsschilderungen, Portraits, ausführlich wiedergegebenen Dialogen usw. verschleiert wird.

Die durch den Gedanken, nicht den Blick strukturierte Welt des *conte*[86] ist eine Welt des Experiments. Sie ist nicht unmittelbare Widerspiegelung einer beobachteten Wirklichkeit, sondern erscheint gefiltert durch ein vorgefaßtes Schema. Die Handlung basiert auf klar definierten, idealen Voraussetzungen und findet gleichsam unter Laborbedingungen statt.

[81] Ebd., S. xiiif.

[82] S. u., Kap. 1.1, *Der conte philosohique*.

[83] Mylne, „Literary techniques...", S. 1058f. – Eine Neuerung bringt erst der Schauerroman.

[84] V. Šklovskij: „Der Aufbau der Erzählung und des Romans", in: *Theorie der Prosa*, Frankfurt a. M. 1966, S. 62–88.

[85] Siehe M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt a. M. 1989, S. 14.

[86] Siehe V. Nachtergaele: „*Micromégas*, ou le disfonctionnement des procédés de la narration", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 199 (1981), S. 73–86.

Der Held durchläuft beim seriellen Schema eine Reihe von Stationen, die in der Regel mit einer negativen Erfahrung enden, bevor er bei der letzten Station aufgrund einer tiefen Einsicht zu einer Änderung seiner Einstellung (im *conte philosophique*) oder zu einer Änderung seines Verhaltens (im *conte moral*) gelangt.[87]

Zum Schema der seriellen Erzählung gehört weiterhin eine Fragestellung oder Aufgabe, welche die Handlung in Gang bringt, z. B.: Beziehen die Menschen ihre Ideen nur durch die Sinne oder durch das Gedächtnis (Voltaire: *Aventure de la mémoire*)?[88] Gelingt es, drei wahrhaft glückliche Menschen zu finden (Blanchet: *Moyen de resusciter les morts*)?[89] Ist es möglich, zehn Tage lang ungetrübtes Glück zu genießen (Mercier: *Où est le bonheur*)?[90] Wer ist der wahrhaft weise Mensch, der es verdient, den Dreifuß Helenas in Empfang zu nehmen (Marmontel: *Le Trépied d'Hélène*)?[91] In Bernardin de Saint-Pierres *La Chaumière indienne* sind es sogar 3500 Fragen, auf die ein englischer Doktor auf einer Reise nach Indien Antworten sucht.[92]

Anstelle einer Frage kann auch ein Experiment stehen. Das Ausgangsproblem besteht in diesem Fall in einer zu einer Frage zusammengefaßten Aufeinanderfolge von Handlungsmöglichkeiten: Was geschieht, wenn die Menschen in die Zukunft sehen können (Mercier: *Les Lunettes*)?[93] Welche Auswirkungen hat es, wenn in einer Gesellschaft jeder nur auf seinen Eigennutz bedacht ist (Imbert: *La Nouvelle colonie*)?[94] Stimmt Fontenelles Hypothese, daß die Bewohner des Merkur kein Gedächtnis und keine Reflexionsfähigkeit besitzen (Andrieux: *Sur le Défaut de modération*)?[95] Oder es handelt sich um eine Wette: Welcher von zwei

[87] Zu dieser Verwendung der Begriffe *conte philosophique* und *conte moral* s. u., S. 70f.

[88] Voltaire: *Aventure de la mémoire* (1775), in: *Romans et contes*, S. 563–566.

[89] Abbé François Blanchet: *Moyen de resusciter les morts*, in: *Apologues et contes orientaux*, Paris 1784, S. 44–53.

[90] Louis-Sébastien Mercier: *Où est le bonheur?*, in: *Fictions morales*, Bd. II, Paris 1792, S. 1–27.

[91] Marmontel: *Le Trépied d'Hélène*, in: *Œuvres complètes*, Bd. IV, S. 387–412.

[92] Zu *La Chaumière indienne* siehe L. Celestine: „*La Chaumière Indienne* de Jacques-Henri-Bernardin de St-Pierre: conte et/ou nouvelle? Variations génériques sur une gamme unitaire", in: *Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles 1700–1820*, hg. von M. Cook, Oxford 2000, S. 227–239.

[93] Mercier: *Les Lunettes. Imitation de ..., Songe XVIII*, in: *Songes et visions philosophiques*, Bd. II, Paris 1790, S. 118–142; D. J. Du Bouchet: *Le Miroir, comme, Dieu merci, il n'y en a plus*, in: *Andecdotes, contes moraux et philosophiques, et autres opuscules*, Bd. I, Paris 1821, S. 160–213.

[94] Imbert: *La Nouvelle colonie, ou Portrait qu'on devine*, in: *Contes moraux*, Bd. II, Paris 1806, S. 193–227.

[95] F.-G.-J.-S. Andrieux: *Sur le Défaut de modération*, in: *Contes et opuscules, en vers et en prose*, Paris 1800, S. 81–89.

Freunden macht als erster sein Glück: derjenige, der auf Geld oder derjenige, der auf Tugend setzt (Saintine: *Séthos et Cléophas*)?[96] In Bastides *La Petite-Maison* wettet ein Mann mit einer Frau, daß es ihr nicht gelingen wird, im verführerischen Dekor seines Lusthauses ihre Tugend zu bewahren.[97]

Serielle *contes* mit Liebesthematik haben meist die Suche nach dem idealen Partner zum Thema. Alcibiade und Soliman II suchen beide eine Frau, die sie um ihrer selbst willen und aus freien Stücken liebt (Marmontel: *Alcibiade ou le Moi* und *Soliman II*);[98] Bélise wünscht sich einen Mann, zu dem sie wahre Zuneigung empfindet (Marmontel: *Le Scrupule*),[99] Lucile einen Geliebten, wie sie ihn aus den Romanen kennt (Marmontel: *L'Heureux divorce*),[100] eine Mutter für ihre Tochter einen Mann mit den besten Eigenschaften (Besenval: *Féerie*).[101]

Um das Experiment in Gang zu setzen, bedarf es meist Mittel, die die realen menschlichen Möglichkeiten übersteigen. Die Autoren greifen häufig zu märchenhaften Elementen, z.B. einer Glaskugel oder einer Brille, die es erlauben, in die Zukunft zu sehen. Die Protagonisten können Könige sein, die über nahezu unbegrenzte finanzielle Möglichkeiten verfügen. In Louis-Sébastien Merciers *Où est le bonheur?* z.B. läßt ein ägyptischer König ein künstliches Paradies errichten, in dem alle nur denkbaren Vergnügungsmöglichkeiten geboten werden.

Der Initialzündung folgt die Phase der Erprobung. Meist nimmt sie die Form einer Serie von Tests an: Um in Erfahrung zu bringen, was den Menschen der Blick in die Zukunft bringt, wird dies nacheinander an einer Serie von Versuchspersonen ausprobiert (*Les Lunettes*). In *Le Trépied d'Hélène* wird ein aus dem Meer gefischter Dreifuß nacheinander den sieben Weisen angeboten, um herauszufinden, wem von ihnen er als Preis gebührt. *Sur le Défaut de modération* besteht aus einer Serie von Einzelbeobachtungen auf dem Merkur, welche mit Hilfe eines Teleskops und eines Hörrohrs durchgeführt werden. In *La Nouvelle colonie* wird die nur auf Eigennutz setzende utopische Gesellschaft als eine Art kybernetisches System beschrieben, das durch zunehmende Instabilität ins Un-

[96] B.-X. Saintine: *Séthos et Cléophas*, in: *Jonathan le visionnaire, contes philosophiques et moraux*, Bd. I, Paris & Bruxelles 1825, S. 129–142.

[97] J.-F. de Bastide: *La Petite-maison*, in: *Contes*, Bd. II, 1, Paris 1763, S. 47–88. Siehe hierzu das Vorwort von Michel Delon zu Vivant Denon: *Point de lendemain*, suivi de Jean-François Bastide: *La Petite Maison*, Paris: Gallimard 1995.

[98] *Contes moraux*, La Haye 1761.

[99] Ebd.

[100] Ebd.

[101] P.-V. de Besenval: *Féerie* (1757), in: *Contes de M. le baron de Besenval*, hg. von O. Uzanne, Paris 1881, S. 117–123.

gleichgewicht gerät und schließlich durch ein von außen eingreifendes Ereignis zu Fall gebracht wird.

Der Schluß der seriellen Erzählung bringt ein zumeist resignativ-desillusionierendes Ergebnis. Exemplarisch dafür ist wiederum Voltaires *Memnon*, die erste unter seinen Erzählungen, in welcher sich der Held am Ende in einer Situation der absoluten Unterlegenheit befindet. In der *Histoire des voyages de Scarmentado* wird dem Helden nicht einmal ein reduziertes Glück zuteil; er muß sich mit der sarkastischen Einsicht zufriedengeben, daß sein Leben als gehörnter Ehemann der glücklichste Zustand ist, den er erreichen kann. Es gibt in dieser Erzählung weder ein Ideal noch eine Transzendenz. Wenn man aus *Memnon* die Lehre ziehen kann, daß man besser daran tut, die menschliche Natur mit all ihren Schwächen zu akzeptieren und die Macht der Leidenschaften nicht zu unterschätzen (aber wäre es Memnon anders ergangen, wenn er seinen Vorsatz *nicht* gefaßt hätte?), so ist aus *Scarmentado* überhaupt keine in die unmittelbare Lebenspraxis überführbare Lehre mehr zu entnehmen.

Die seriell konstruierten Erzählungen in der Nachfolge Voltaires behalten diese resignative Form des Schlusses bei. Die anfängliche Frage erweist sich als nicht zu beantworten; sie muß neu überdacht werden oder stellt sich als sinnlos heraus. Die Lösung besteht meistens nicht in einer der erprobten Möglichkeiten, sondern in der Widerrufung der zugrundeliegenden Prämissen. Menschliches Glück z. B. ist nicht garantierbar, auch nicht durch den aufwendigsten Vergnügungspark (Mercier: *Où est le bonheur?*). Eigennutz als Gesellschaftsgrundlage ist nicht tauglich (Imbert: *La Nouvelle colonie*). Der Blick in die Zukunft führt nur zu Depressionen (Mercier: *Les Lunettes*). Wahre Weisheit kann es unter den Menschen nicht geben, daher gebührt der Dreifuß dem Gott Apollon (Marmontel: *Le Trépied d'Hélène*). Nicht Wissenschaftler und Gelehrte finden die Antwort auf die 3500 Fragen des englischen Doktors, sondern ein indischer Paria, der in einer armseligen Hütte lebt (Bernardin de Saint-Pierre: *La Chaumière indienne*). Die hohen Ansprüche an den Partner werden zurechtgestutzt (Marmontel: *Alcibiade* u. a.).

Eine andere Form der starken Konstruktion ist die kontrastive Bauweise. Es können z. B. zwei Figuren einander gegenübergestellt werden (der tugendhafte und der lasterhafte Bruder in Merciers *Les Hypocrites*[102]; das einfache Mädchen und die intellektuelle Musikerin in Madame de Genlis' *Les Rencontres*[103], der geistreiche und der gefühlvolle Mensch in

[102] *Contes moraux*, Bd. I, Amsterdam & Paris 1769, S. 1–130.

[103] *Nouveaux Contes moraux et nouvelles historiques*, Bd. IV, Paris 1806, S. 403–441.

Bastides *L'Avantage du sentiment*[104]; die verschiedene politische Meinungen vertretenden siamesischen Zwillinge in Saintines *Les Jumeaux*[105]), zwei unterschiedliche Reaktionen auf ein Ereignis (z. B. Sade: *La Double épreuve*[106] oder Bricaire de la Dixmerie: *Méluzine*[107]), zwei sich gegenseitig ausschließende Meinungen von einer Sache (z.B. Bricaire de la Dixmerie: *Tous deux se trompent*[108]) oder zwei zueinander komplementäre Handlungsstränge (Imbert: *La Montagne énigme*[109]; Mercier: *Dolmell*[110]). Vielfach sind Kontrastivität und Serialität miteinander verbunden, indem der anfangs eingeführte Kontrast seriell durchdekliniert wird.

Die seriell-kontrastive Konstruktion findet man bis in die 1760er Jahre in allen Typen des *conte*; danach geht sie generell zurück. In welchem Maß sie ihre Beliebtheit einbüßt, kann man an den Erzählungen sowohl Voltaires als auch Marmontels ablesen. Beide gehen von der anfangs dominierenden starken Konstruktion später zu einer Textorganisation über, die vorläufig ‚romanhaft-novellistisch' genannt werden soll. Sie zeichnet sich aus durch eine Intrige, die, mit oder ohne Nebenepisoden, unter Berücksichtigung der Gesetze der Wahrscheinlichkeit und der Kausalität entfaltet wird. Hatte Voltaire anfangs noch eine Vorliebe für die serielle – *Cosi-Sancta* (1715/16), *Le Monde comme il va* (1748), *Zadig* (1748), *Memnon* (1749), *Scarmentado* (1756) – oder die kontrastive Bauweise – *Les Deux consolés* (1756), *Le Bon Bramin* (1761), *Petite digression sur les Quinze-Vingts* (1766) –, orientiert er sich in Erzählungen wie *L'Ingénu* (1767) und *Histoire de Jenni ou le sage et l'athée* (1775) am (empfindsamen) Roman.[111] In ähnlicher Weise gibt Marmontel die anfangs noch dominierende starke Konstruktion in *Alcibiade ou le Moi, Soliman II, Le Scrupule, Les Quatre flacons, L'Heureux divorce, Le Bon mari* und *Le Mari sylphe*, die alle zwischen 1755 und 1765 erschienen, zugunsten der novellistisch-realistischen Schreibweise auf.[112]

[104] *Contes*, Bd. I, Paris 1763, S. 57–91.
[105] *Jonathan le visionnaire*, Bd. II, S. 127–144.
[106] *Les Crimes de l'amour.*
[107] *Contes philosophiques et moraux*, Bd. III, Londres 1769, S. 227–251.
[108] Ebd., S. 252–297.
[109] *Rêveries philosophiques*, La Haye 1778, S. 1–28.
[110] *Fictions morales*, Bd. I, S. 226–238.
[111] Damit ist freilich die Formenvielfalt von Voltaires *contes* noch nicht erfaßt. Für eine detailliertere Untersuchung siehe v.a. R. Pearson: *The fables of reason: a study of Voltaire's Contes philosophiques*, Oxford 1993, und R. Howells: *Disabled powers. A reading of Voltaire's Contes*, Amsterdam 1993.
[112] Von den Erzählungen nach 1765 weist nur noch *Le Trépied d'Hélène* (1792) eine klare serielle Struktur auf.

Ab Mitte der 1760er Jahre wird ‚moral' nicht mehr im deskriptiven, sondern im präskriptiven Sinne verstanden. Der *conte moral* verliert seine sittenschildernde, menschliche Schwächen bloßstellende, unterhaltende Funktion, um in den Dienst der Propagierung der bürgerlichen Wertvorstellungen genommen zu werden. Er basiert auf der Überzeugung, daß gute Beispiele die Tugend nicht nur fördern *können*, sondern fördern *müssen*[113] – eine Überzeugung, für die Rousseaus *Emile* (1762) eine maßgebliche Rolle spielte. Emile lernt nicht durch abstrakte Regeln, sondern durch eigene Reaktion auf konkret erfahrene Situationen, die der Erzieher auf arbiträre Weise arrangiert hat.[114]

Auch Marmontels eigene *contes moraux* müssen sich nun den Vorwurf gefallen lassen, unmoralisch zu sein. Louis-Sébastien Mercier etwa will sich nicht mehr damit begnügen, das Lächerliche anzuprangern, wie es Marmontel in seinen ersten *contes moraux*, ganz im Sinne der von ihm gezogenen Parallele zur Komödie, getan hat.[115] Das eigentliche Schlachtfeld der „fiction morale" ist für Mercier die Bekämpfung des Lasters: „on s'est attaché sur-tout à combattre les vices bien plus dangereux que les ridicules & peut-être même plus susceptibles de corrections."[116]

Claude-Joseph Dorat kommentiert dasselbe Phänomen aus der entgegengesetzten Warte. Er beklagt die zunehmende Moralisierung des *conte*: „Ce qui était fait pour amuser ou pour instruire, est devenu l'art d'endoctriner les passions, qui ne sont déjà que trop ingénieuses et trop savantes."[117]

Im selben Zug, wie sich der *conte moral* aus dem ursprünglichen Bedeutungsfeld des *conte* mit seiner Betonung des stilistischen Elements, der Dominanz der Erzählerstimme und der Hervorhebung des Gerüsts abkoppelt, wendet er sich mimetisch-realistischen, identifikatorischen Erzähltechniken zu. Um die gewünschte moralische Wirkung erzielen zu können, muß sich der *conte moral* einer Schreibweise bedienen, die eine direkte Übertragung der in der Erzählung geschilderten Erfahrung

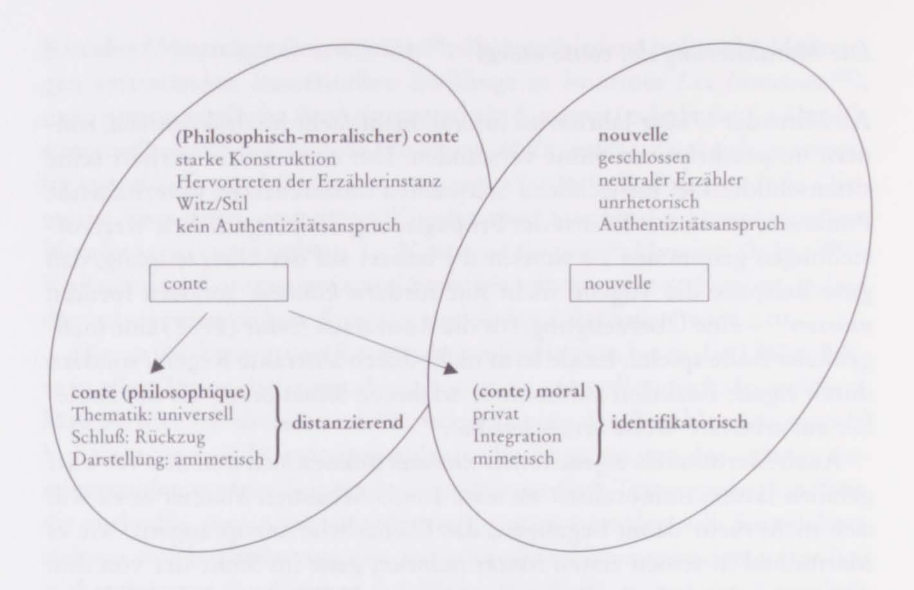
[113] A. Martin nennt dies das ‚dynamische' Konzept der Moral („From Marmontel to Berquin: the dynamic concept of morality in eighteenth century French fiction", *Studies in Eighteenth Century Culture* 6 [1977], S. 285–302).

[114] Auf dieses Prinzip, dem ein Großteil der *contes moraux* verpflichtet ist, werde ich in Kapitel 2 ausführlich eingehen.

[115] In diesem Sinne kann Couderc die *contes merveilleux* der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts als *contes moraux* bezeichnen („Le conte merveilleux...", S. 58).

[116] L.-S. Mercier: *Contes moraux*, Bd. I, Amsterdam & Paris 1769, S. ij.

[117] „Réflexions sur le conte", in: *Bibliothèque choisie de contes, de facéties et de bons mots*, Paris 1786, Bd. I, S. ij.



auf die eigene Lebenswirklichkeit erlaubt. Die übernatürlichen Elemente der ersten *contes moraux* wie z.B. Marmontels *Les Quatre flacons* (1756) verschwinden daher.

Die Wirkungsabsicht, die die Autoren von *contes moraux* mit ihren Erzählungen verbinden, ist gekoppelt an die Beschränkung auf den familiären Bereich. Nur in der unmittelbaren Umgebung des Lesers können die guten Beispiele, die ihm in den moralischen Erzählungen präsentiert werden, Früchte tragen. Während sich der *conte philosophique* auf sämtliche Lebensbereiche beziehen kann, handelt der *conte moral* von Familienangelegenheiten.[118] Die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern,

[118] Bei Goethe findet man in diesem Sinne eine implizite Unterscheidung von *conte moral* und *conte philosophique*. In den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* endet der alte Geistliche seine „moralische Erzählung" vom Prokurator mit den Worten der Frau: „Wirken Sie auf Ihre Mitbürger wie auf mich; [...] zeigen Sie ihnen durch sanfte Anleitung und durch Beispiel, daß in jedem Menschen die Kraft der Tugend im Verborgenen keimt." Dies entspricht dem *conte moral*; abschließend deutet der Geistliche die Dimension des *conte philosophique* an: „die allgemeine Achtung wird Ihr Lohn sein, und Sie werden mehr als der erste Staatsmann und der größte Held den Namen Vater des Vaterlandes verdienen."(Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd. VI, München 1982, S. 185) Vor dem Hintergrund der politischen Situation der *Unterhaltungen* ist dies mehr als eine Floskel; es bedeutet eine dezidierte Stellungnahme Goethes, wie man sich in Zeiten der Revolution politisch verhalten soll. Vgl. hierzu H. Brandt: „Entsagung und französische Revolution. Goethes Prokurator- und Ferdinand-Novelle in weiterführender Betrachtung", *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik* 6 (1983), S. 37–65.

zwischen Ehegatten und zwischen Freunden werden zum beliebtesten Thema der moralischen Erzählungen.

Während der *conte philosophique* einen skeptisch-resignativen Schluß hat, endet der *conte moral* mit der Integration der Figur(en) in die Gesellschaft, mit dem Akzeptieren der Norm, mit dem Kompromiß.[119] Die scheidungswillige Gattin sieht ein, daß das wahre Glück in der Ehe liegt; der mißratene Sohn erkennt, daß ihm nur ehrlich verdientes Geld die Wertschätzung seiner Mitmenschen einbringt; die kapriziöse Tochter wird durch den Anblick des ihr zugedachten Mustergatten von ihren romanesken Illusionen geheilt.

Dieser Typus von Erzählungen firmiert zwar immer noch unter der Bezeichnung *conte (moral)*, er weicht aber in vielerlei Hinsicht vom ursprünglichen *conte* ab. Indem die Verwendung eines Gerüsts zugunsten einer realitätsnahen Schreibweise aufgegeben wird, nimmt der *conte moral* immer mehr Züge der *nouvelle* an. In der Tat beobachtet man ab Ende der 1760er Jahre, daß die Bezeichnung *nouvelle* zunehmend in Sammlungen von *contes moraux* Eingang findet,[120] ohne daß diese terminologische Differenzierung durch eine gattungspoetologische Unterscheidung begründet wäre. Das erfolgversprechende und vor allem auch absatzfördernde Etikett *conte moral* behauptet sich aber beharrlich, so daß die Autoren und Verleger nicht nur keinen Grund finden, ihre Erzählungen als *nouvelles* zu titulieren, sie neigen vielmehr eher dazu, die Bezeichnung *conte moral* bei jeder sich bietenden Gelegenheit zu verwenden. Wie beliebt und verbreitet der *conte moral* war, bezeugt u. a. eine Notiz zu einer Ausgabe der *Nouveaux Contes moraux* von Marmontel im *Mercure de France:*

> Ils [les *contes moraux*] ont été lus par toutes les classes de la société, à la ville et dans les campagnes. Ils sont entrés à la fois dans la bibliothèque des gens du monde et dans celle du solitaire.[121]

Es war gang und gäbe, Erzählungen, die zuerst keine oder andere Gattungsnamen hatten, bei einer erneuten Veröffentlichung mit dem modisch gewordenen Etikett zu versehen, so daß selbst ein Prosaepos, ein Briefroman oder ein Drama als *conte moral* bezeichnet werden konn-

[119] Vgl. Martin, „The Origins of the Contes moraux", S. 207.

[120] Godenne nennt als Beispiele dafür Charpentier: *Nouveaux contes moraux* (1767); *Les Recréations de la toilette* (1775); Mercier: *Contes moraux* (1776); Imbert: *Leçons du soir* (1782); *Les Soirées amusantes* (1785) und *Nouvelle bibliothèque de ville et de campagne* (1788) (*Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, S. 183f.).

[121] 1er germinal, an IX, S. 18, zit. nach R. Pisapia, „Le Conte moral: 1750–1830…", S. 161.

ten.[122] Der inflationäre Gebrauch der Gattungsbezeichnung führte dazu, daß jeder Text, der einen moralischen Inhalt hatte, zum *conte moral* deklariert wurde.[123]

Zusammenfassend läßt sich die Verschiebung innerhalb des Feldes des *conte* folgendermaßen darstellen: Der philosophisch-moralische *conte* war ursprünglich abstrakter, stärker auf allgemeine Prinzipien bezogen, bot keine Identifikationsmöglichkeiten, war dem Märchen näher, wies stärkere Distanz auf. Mit dem Aufstieg des *conte moral* kam eine neue Materie ins Spiel: die zeitgenössischen Sitten. Damit verstand man zunehmend die konkrete (bürgerliche) Lebenswirklichkeit. Dies wiederum brachte ein stärkeres Identifikationsangebot und eine realistischere Darstellungsweise mit sich, welche in Widerspruch zur starken Konstruktion standen. Obwohl einige der für den *conte* ausschlaggebenden Merkmale (starke Konstruktion, geistreicher Stil, Dominanz der Erzählerstimme) immer mehr verschwanden, wurde die Bezeichnung *conte moral* weiterhin verwendet. Die Folge war eine Aushöhlung des *conte*-Begriffs. Der *conte moral* wurde zu einer hybriden Gattung, die einerseits durch die ausgeprägte Didaktisierung (vor allem mittels der Kontrastivität) noch eine starke Konstruktion durchscheinen ließ, die andererseits aber durch die Miteinbeziehung der bürgerlichen Realität das Gerüst aufweichte und sich mehr und mehr einer novellistisch-realistischen Konstruktion annäherte.

Marmontels *Contes moraux* können daher, mit Ausnahme seiner frühen, seriell konstruierten Erzählungen, tendenziell bereits dem Feld der *nouvelle* zugeordnet werden. Zur Hervorhebung dieser Zwischenstellung werde ich daher den Begriff *moralische Novelle* verwenden. Sie unterscheidet sich auf der einen Seite von der philosophisch-moralischen Erzählung mit starker Konstruktion, auf der anderen Seite von der ‚wahren Geschichte' (s. u., Kapitel 3).

Im folgenden sollen am Beispiel dreier philosophisch-moralischer Erzählungen aus den Jahren 1761 bis 1765 die bislang nur theoretisch vorgestellten Gattungskonzepte überprüft werden. Dabei ist insbesondere auf die Frage einzugehen, welche unterschiedlichen Verbindungen dabei

[122] H. Coulet, „Peut-on définir le conte moral?", S. 37. – Die Autoren waren sich dieser Praxis sehr wohl bewußt: „Je sais tout ce qu'on peut alléguer contre le titre de Contes Moraux; mais je sais aussi qu'il est bien peu de lecteurs qui le prennent dans son acceptation rigoureuse. Les libraires l'emploient sans plus de scrupules, que les affiches de spectacle qui annoncent comme opéra-comique des drames lugubres et ennuyeux." (C. L. de Sevelinges, „Avertissement" zu seinen *Histoires, nouvelles et contes moraux*, Paris 1809; zit. nach Pisapia 1980, S. 59)

[123] „il semble que ‚conte moral' ait été une expression figée, dans laquelle le terme ‚moral' entraînait le terme ‚conte'." (H. Coulet, „Peut-on définir le conte moral?", S. 37)

die formalen, thematischen und ideologischen Eigenschaften des *conte* eingehen.

Interpretationsbeispiele

Boufflers: La Reine de Golconde – ein conte philosophique?

Stanlislas-Jean de Boufflers' vielgerühmte und unzählige Male wiederaufgelegte Erzählung *La Reine de Golconde* (1761) mit ihrer einzigartigen Mischung aus Artifizialität und elegischer Stimmung galt im 18. Jahrhundert als Musterbeispiel eines gelungenen *conte*. Was diese Erzählung aus vielen anderen herausragen läßt, ist, wie Jacqueline Hellegouarc'h feststellt, das gelungene Amalgam aus verschiedenen Textsorten und Schreibweisen:

> L'ouvrage tient de la fraîche pastorale, du conte oriental, du conte de fées, du conte onirique, du conte galant, voire licencieux, du roman d'aventures, du conte philosophique, et même, à la fin, du conte moral.[124]

Sicher hat gerade die Tatsache, daß in dieser Erzählung jeder finden konnte, was seinen Erwartungen an einen *conte* entsprach, zu ihrem Erfolg beigetragen. Grimm, Fréron, Voisenon und Voltaire gehörten zu ihren Bewunderern; Sade schrieb in seiner *Idée sur les romans*:

> Auteur charmant de la *Reine de Golconde*, me permets-tu de t'offrir un laurier? On eut rarement un esprit plus agréable, et les plus jolis contes du siècle ne valent pas celui qui t'immortalise.[125]

Der Ich-Erzähler von *La Reine de Golconde* erliegt den Reizen des hübschen Bauernmädchens Aline, dem er zum Abschied einen goldenen Ring schenkt. Er vergißt sein Abenteuer schnell wieder, doch eines Tages begegnet er ihr in der Oper wieder. Sie erzählt ihm, wie sie von ihrem Vater verstoßen wurde, weil sie ein Kind erwartete; wie sie von einer Nachbarin der Prostitution zugeführt wurde, auf diesem Weg zu Reichtum kam und schließlich sogar, dank gefälschter Geburtsurkunden, die Frau eines Marquis wurde. Sie verbringen eine Nacht miteinander, in der die elegante, reiche Marquise dem Erzähler das naive und natürliche Mädchen von einst jedoch nicht ersetzen kann.

15 Jahre später begegnet er Aline in Indien ein drittes Mal. Nachdem sie von Piraten entführt und in einen Harem verkauft worden war, ist sie

[124] Hellegouarc'h, *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, Paris 1994, S. 191.
[125] D.-A.-F. de Sade: *Œuvres complètes*, Bd. X, Paris 1988, S. 72.

nun Königin des Idealstaates Golconde geworden. Sie hat eine exakte Kopie ihres heimatlichen Weilers errichten lassen, in der eine Wiederholung des einstigen Glücks möglich ist, durch die Ankunft ihres Gemahls aber jäh unterbrochen wird.

Die letzte Station ist eine ‚Wüste', in die sich der Erzähler zurückgezogen hat. Dort schildert er seine Abenteuer einer alten Frau, die selbstredend niemand anders als Aline ist. Diesmal ist ihr gemeinsames Glück von Dauer, denn nun sind sie von der Jagd nach unmittelbarer Genußerfüllung befreit und sowohl ihrer eigenen „folles passions" als auch der „préjugés du monde" entledigt.

La Reine de Golconde beginnt in der spielerischen Manier der *contes* der ersten Jahrhunderthälfte. Der Erzähler richtet sich gleich an drei verschiedene Adressaten: sein Schreibinstrument:

> Je m'abandonne à vous, ma plume; jusqu'ici mon esprit vous a conduite; conduisez aujourd'hui mon esprit, et commandez à votre maître.
> Le sultan des Mille et une Nuits interrogeait Dinazarde; le géant Molinos, son bélier, et on leur contait des histoires, contez-m'en aussi quelqu'une que je ne sache pas. Il m'est égal que vous commencez par le milieu ou par la fin;

seine Leser:

> Pour vous, mes lecteurs, je vous avertis d'avance que c'est pour mon plaisir, et non point pour le vôtre, que j'écris. Vous êtes entourés d'amis, de maîtresses et d'amants; vous n'avez que faire de moi pour vous amuser; mais moi, je suis seul, et je voudrais bien me tenir bonne compagnie moi-même[126];

und die Protagonistin seiner Erzählung:

> Arlequin, en pareil cas, appelle Marc Aurèle, *Imperator Romano*, à son secours pour s'endormir; moi j'appelle la Reine de Golconde pour me réveiller.

Die einleitenden Apostrophen lassen eine ironische Distanzierung von der zu erzählenden Geschichte erkennen, von der der Autor gleichwohl erwartet, daß sie ihm Trost spenden soll. Die literarischen Reminiszenzen an die Märchen von *Tausendundeiner Nacht* und an die *contes* Hamiltons setzen eine Vertrautheit mit einer Erzähltradition voraus, ohne die der reale Adressat nicht in der Lage wäre, die Ironiesignale zu erfassen.

Die Zeitgenossen erinnerte diese Erzählung an die *contes* Voltaires, nicht nur weil die Wiedererkennungsszene am Schluß und die abschließende Moral Analogien zu dem zwei Jahre zuvor erschienenen *Candide*

[126] Zitiert wird nach der Ausgabe von J. Hellegouarc'h, welche die 1761 selbständig erschienene Erstfassung wiedergibt (*Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 195).

aufweisen, sondern ebenso aufgrund ihres Tons.[127] Auch Jacqueline Hellegouarc'h bescheinigt Boufflers Erzählung in dieser Hinsicht eine Verwandtschaft mit dem Stil des Philosophen:

le ton, la légèreté de touche, l'esprit, les alliances spécieuses d'idées et de mots, les sous-entendus spirituels, la démystification apparentent le conte, dans ses meilleurs passages, à ceux de Voltaire.[128]

Boufflers macht häufigen Gebrauch von Stilmitteln wie Zeugma („vous ne saviez ce que vous me faisiez, ni moi non plus; mais je sus bientôt que c'était un enfant"), Parallelismus („J'étais inconsolable en partant, je suis consolé en arrivant"), Antithese („une des premières personnes de l'Etat pour la dignité, était une des dernières pour l'amour") – allzu häufig, wie schon Fréron kritisierte.[129] So wird die Erzählung in erster Linie zur Stilübung, während die aufklärerische Gesellschaftskritik[130] ins Hintertreffen gerät. Es scheint so, als hätten die Zeitgenossen bei ihrem Vergleich mit Voltaire den stilistischen Eigenschaften größeres Gewicht beigemessen als der aufklärerischen Botschaft, die im Mittelpunkt des heutigen Interesses für die Erzählungen des streitbaren Philosophen steht. Vor diesem Hintergrund ist *La Reine de Golconde* eher mit den *contes* Hamiltons, auf den sich der Autor in seiner *Epître* ausdrücklich beruft,[131] oder mit La Fontaines allein dem Vergnügen des Lesers verpflichteter Verserzählung *La Fiancée du roi de Garbe* zu vergleichen.

Mit dem Hervortreten der Erzählinstanz, der stilistisch markierten Textur, dem ironischen Spiel mit den Gattungskonventionen und der seriellen Konstruktion weist *La Reine de Golconde* die oben genannten Eigenschaften des *conte* auf. Schwieriger zu entscheiden ist die Frage, ob es sich um einen *conte moral* oder einen *conte philosophique* handelt. Thomas M. Kavanagh hat Boufflers' Erzählung als typisches Beispiel für den *conte philosophique* interpretiert.[132] Ein Vergleich mit *Candide* zeigt aber, daß Voltaires Erzählung bei weitem aggressiver, schonungsloser und radikaler ist als Boufflers' harmonisierende Versöhnung von Libertinage und Empfindsamkeit.

[127] Hellegouarc'h zitiert aus der Ankündigung der Erzählung im Katalog der Neuerscheinungen von Hémery: „Cet ouvrage est dans le goût de *Candide*" (ebd., S. 192).

[128] Ebd.

[129] Vgl. die Anmerkung von Hellegouarc'h, ebd., S. 201.

[130] Z. B. „Les coffres des particuliers et ceux de l'État étaient également pleins. Le paysan cultivait sa terre pour lui, ce qui est rare; et les trésoriers ne recevaient point les revenus de l'État pour eux, ce qui est encore plus rare" (ebd., S. 202).

[131] „Je vais du léger Hamilton,/Avec une voix glapissante,/ Essayer de prendre le ton" (ebd., S. 194).

[132] T. M. Kavanagh: „Boufflers's *La Reine de Golconde* and the *conte philosophique* as an Enlightenment Form", *French Forum* 23 (1998), S. 5–21.

Zwar ist Aline, wie Cunégonde, am Ende gealtert, doch während Boufflers nur von einer „petite vieille vêtue de feuilles de palmiers" spricht, zeichnet Voltaire das ungeschminkte Bild einer vom Alter gezeichneten Cunégonde, bei deren Anblick Candide vor Entsetzen drei Schritte zurückweicht: „Le tendre amant Candide, en voyant sa belle Cunégonde rembrunie, les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés, recula de trois pas, saisi d'horreur [...]."[133]

Aline scheint durchaus Gefallen an ihrem Leben als Prostituierte zu finden: „je répétais souvent par son ordre [d.h. der Nachbarin] les leçons que vous m'aviez données."[134] Der Euphemismus ihrer Worte ist weit entfernt von der Brutalität, mit der Cunégondes Vergewaltigung bei Voltaire geschildert wird. Boufflers rekurriert auf den andeutenden Erzählstil des *roman libertin*, der im Kontext seines letztlich harmonischen Universums einen ganz anderen Stellenwert einnimmt als ähnliche ironische Stellen in Voltaires von Gewalt, Ausbeutung, Rücksichtslosigkeit und Grausamkeit beherrschter Welt.

Während in Candide jegliches Liebesgefühl abgestorben ist und er nur noch das ‚Kultivieren seines Gartens' im Sinn hat, werden die Protagonisten in *La Reine de Golconde* am Ende ihrer Odyssee mit einer zwar früherer Illusionen entledigten, aber gleichwohl erfüllten Liebe belohnt:

> Nous nous aimâmes plus que jamais, et nous devînmes l'un et l'autre notre univers. [...] Aline m'a appris à trouver des charmes dans un léger travail, de douces réflexions et de tendres sentiments; et ce n'est qu'à la fin de mes jours que j'ai commencé à vivre.[135]

Vor allem aber unterscheidet sich die Moral der beiden Erzählungen grundlegend. Das Leben, das die kleine Gemeinschaft im *Candide* auf ihrem Grundstück führt, ist alles andere als idyllisch. Cacambo stöhnt unter der Last der Arbeit, Pangloss leidet darunter, sein Dasein in einem verlorenen Winkel der Welt zu fristen, anstatt an einer deutschen Universität zu brillieren, für Martin steht fest, daß ihr jetziges Leben so schlecht wie an jedem anderen Ort der Welt ist, und Cunégonde ist ein häßliches und zänkisches Weib geworden, das sich und den anderen das Leben schwer macht. Das vernichtendste Urteil über das Landleben stellt aber die Alte aus, die sich fragt, was schlimmer sei: hundertmal vergewaltigt zu werden und all die anderen Kalamitäten zu erleiden, die sie im Lauf ihres Lebens durchgemacht hat, oder sich hier im Nichtstun zu ergehen.

[133] Voltaire: *Romans et contes*, hg. von R. Groos, Paris 1954, S. 233.
[134] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 200.
[135] Ebd., S. 209.

Das Rezept des türkischen Derwisch – die Arbeit – ist keine neue Lösung, denn Candide und seine Gefährten haben schon zuvor ihren Garten bebaut. Durch die Begegnung mit dem Türken erfährt Candide aber, daß die Arbeit in seiner Situation durchaus ein Heilmittel sein kann. Sie ist kein wirklicher Weg, um glücklich zu werden, sondern eher eine Art Droge, die das Leben erträglich macht („Le travail éloigne de nous trois grands maux: l'ennui, le vice, et le besoin"; „Travaillons sans raisonner, dit Martin; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable"[136]). Der Aufruf zur Beschränkung auf die eigene produktive Tätigkeit kann daher nicht die Quintessenz von Voltaires Lehre sein. Roy S. Wolper hat darauf hingewiesen, daß das Leben in Genuß und Annehmlichkeiten, das der Türke mit seiner Familie führt, anderorts im *Candide* Gegenstand von Spott ist, und daß die Ignoranz, die er gegenüber allem, was um ihn herum vorgeht, an den Tag legt, schlecht mit Voltaires eigener Praxis des gesellschaftlichen Engagements zu vereinbaren sei.[137] Zwar sei die tätige Arbeit immer noch einem sinnlosen Philosophieren vorzuziehen, das die Welt schönredet und alles Übel verleugnet. Voltaire schweige sich aber darüber aus, ob es Candide und seinen Gefährten gelingen wird, dadurch glücklich zu werden. Das Ende ist somit ambivalent. Die Erzählung schließt mit der resignativen Einsicht in die Beschränktheit der menschlichen Handlungsmöglichkeiten.

Candides Entschluß, seinen Garten zu bebauen, ist nicht der Weisheit letzter Schluß, die praktikable Lösung, die der Leser nur in die Tat umzusetzen braucht.[138] Vielmehr will Voltaire durch das Ende seiner Erzählung im Leser einen Denkprozeß in Gang bringen. Der Leser soll sich fragen, wie eine Welt beschaffen sein muß, in der das Bebauen des Gartens die beste aller möglichen Lösungen ist.

Boufflers dagegen läßt keinen Zweifel, daß das in *La Reine de Golconde* vorgeschlagene Modell Vorbildcharakter hat:

Nous étions autrefois jeunes et jolis: soyons sages à présent, nous serons plus heureux. Dans l'âge de l'amour nous avons dissipé, au lieu de jouir; nous voici dans celui de l'amitié; jouissons au lieu de regretter.[139]

[136] Voltaire, *Romans et contes*, hg. von R. Groos, S. 236f.

[137] R. S. Wolper: „Candide, gull in the garden?", *Eighteenth-Century Studies* 3 (1969), S. 265–277.

[138] Z. B. W. F. Bottiglia: *Candide* „ends by affirming that social productivity of any kind at any level constitutes the good life, that there are limits within which man must be satisfied to lead the good life, but within these he has a very real chance of achieving both private contentment and public progress" (zit. nach Wolper, ebd., S. 265).

[139] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 208.

Der mit Obstbäumen bewachsene, durch ein Bächlein bewässerte Berg, von dem aus man „mehrere Königreiche" sehen kann, erfordert keine harte Arbeit, im Gegenteil: „cette terre n'attend qu'une faible culture pour vous payer abondamment des soins que vous en aurez pris." Es ist die Lösung schlechthin; die Entsagung von den Leidenschaften, die nur im Alter möglich ist, wird als die einzige Möglichkeit präsentiert, dauerhaftes Glück zu erlangen.

Im Lauf der Erzählung findet eine allmähliche Rücknahme libertinärer Positionen statt. Während der Erzähler den Respekt für seine Eltern in der ersten Episode noch als entschuldbares Relikt seiner Kindheit ansieht („Je respectais encore ma mère dans ce temps-là"[140]), erscheint er in der Golconde-Sequenz als notwendige Voraussetzung für wahres Glück. Aline rekonstruiert die Landschaft ihrer Kindheit nicht nur, um die Erinnerung an ihre erste Liebe zu bewahren, sondern auch um die Schande auszulöschen, die seinerzeit auf sie gefallen war:

> souvent j'admets les plus vieux d'entre eux [les habitants de l'hameau] à ma table pour me retracer le tableau de mon vieux père, et de ma pauvre mère que j'aimerais à respecter, si je la possédais encore. [...] Ils [les jeunes garçons et les jeunes filles] me forcent à respecter une condition dans laquelle j'ai été moins méprisable que dans toutes celles auxquelles je me suis élevée depuis.[141]

Die Harmonisierung und Auflösung der Konflikte ist typisch für die Ideologie des *conte moral.* Wenn *La Reine de Golconde* als *conte philosophique* aufgefaßt wird und nicht einfach als *conte* tout court, dann aufgrund der Ähnlichkeit dieses Textes mit bestimmten Erzählungen Voltaires. Diese Ähnlichkeit aber ist vor allen Dingen auf deren *conte*-Eigenschaften zurückzuführen und nicht so sehr auf ihre ‚philosophische' Intention, die Boufflers auf die damals geläufige Bedeutung von *philosophique* im Sinne eines müßigen Lebens in ländlicher Idylle reduziert.

Voltaire: Jeannot et Colin – ein conte moral?

Wie wichtig es ist, die ideologischen Eigenschaften des *conte* von den verwendeten formalen Gattungsmerkmalen zu trennen, zeigt Voltaires Erzählung *Jeannot et Colin,* die als der erste Versuch des Philosophen in der Gattung des *conte moral* gilt. Als einziges von Voltaires Werken ging sie, in einer Bearbeitung durch Arnaud Berquin, in die Kinder- und Jugendliteratur ein.[142]

[140] Ebd., S. 198.
[141] Ebd., S. 207.
[142] Siehe hierzu C. Mervaud: „Jeannot et Colin': Illustration et subversion du conte moral", *Revue d'histoire littéraire de la France* 85, no. 4 (1985), S. 596f.

Die Wege der beiden in der Auvergne aufgewachsenen Schulfreunde Jeannot und Colin trennen sich, als Jeannot eines Tages von seinem Vater, der auf moralisch nicht ganz einwandfreie Weise vom Mauleselhändler zum Marquis aufgestiegen ist, nach Paris gerufen wird. Dort wird er innerhalb kürzester Zeit vom hinterwäldlerischen Provinzbewohner zum Snob umgekrempelt. Seine Eltern, im Bemühen, ihm die bestmögliche Erziehung angedeihen zu lassen, engagieren Privatlehrer, die ihnen zu verstehen geben, daß für ihren Sohn Lateinkenntnisse ebenso schädlich seien wie geographisches, astronomisches, historisches und geometrisches Wissen. Als Jeannot jedoch kurz vor der Hochzeit mit einer jungen Witwe steht, trifft die Nachricht ein, daß das gesamte Hab und Gut seiner Eltern beschlagnahmt worden ist. Nun rächt sich, daß Jeannot nichts gelernt hat, denn die einzige Möglichkeit für ihn, in Paris ein Auskommen zu finden, wäre eine Stellung als Erzieher anzunehmen. In dieser ausweglosen Situation begegnet er seinem Jugendfreund wieder, der mittlerweile die Tochter eines reichen Kaufmanns geheiratet hat und einer Manufaktur vorsteht. Colin lädt ihn ein, in ihr Dorf zurückzukehren, wo er ihm sein Metier beibringen will. So findet Jeannot mit seinen Eltern den Weg in seine Heimat zurück, heiratet eine Schwester Colins und wird glücklich.

Voltaire läßt das private Schicksal seines Protagonisten mit einem für den *conte moral* typischen Schluß enden, der Versöhnung mit dem Jugendfreund und die Aufnahme in die Gesellschaft der rechtschaffenen Auvergnaten, garniert mit der Schlußmaxime „le bonheur n'est pas dans la vanité." Doch bereits die negativ formulierte Moral läßt unwillkürlich die Frage aufkommen: Worin besteht das Glück dann? Der Widerspruch zwischen der Lehre aus der Geschichte und der Geschichte selbst wird eklatant, wenn man sich vergegenwärtigt, wie der Ort, an den Jeannot reumütig zurückkehrt, um dort ein friedliches und glückliches Leben im Schoße der Familie zu führen, beschaffen ist. Issoire en Auvergne wird gleich zu Beginn satirisch eingeführt als ein Ort, an dem die Kochkessel ebenso wichtig sind wie das collège („la ville d'Issoire en Auvergne, ville fameuse dans tout l'univers par son collège, et par ses chaudrons"), vor allem aber als ein Ort der Ausbeutung:

> Colin devait le jour à un brave laboureur des environs, qui cultivait la terre avec quatre mulets, et qui, après avoir payé la taille, le taillon, les aides et gabelles, le sou pour livre, la capitation et les vingtièmes, ne se trouvait pas puissamment riche au bout de l'année.[143]

[143] Voltaire, *Romans et contes*, hg. von R. Groos, Paris 1954, S. 140.

Das Dorf ist weit davon entfernt, jene Heimstatt der Künste und Wissenschaften zu sein, die sich in der Satire auf Jeannots unrealisiert gebliebenes Bildungsprogramm als erstrebenswerter Horizont abzeichnet. Gegenüber den vielfältigen Möglichkeiten, welche die Großstadt Paris bietet, bedeutet, wie Wolper herausgestellt hat, das auvergnatische Dorf eine Einschränkung des menschlichen Potentials, die nicht weit entfernt ist von der Beschränktheit von Jeannots Erziehern.[144] Bei der Präsentation der möglichen Bildungsinhalte eines arrivierten jungen Parisers verfällt Voltaire im übrigen wieder in das serielle Schema des *conte*, indem er nacheinander das Latein, die Geographie, die Astronomie, die Geschichte und die Geometrie satirisch abhandelt.

Christiane Mervaud hat eingehend analysiert, inwieweit Voltaire in *Jeannot et Colin* von den Konventionen des *conte moral* abweicht: Jeannots Niedergang wird viel ausführlicher beschrieben als seine Bekehrung, die im übrigen nicht, wie im *conte moral* üblich, sorgfältig inszeniert wird; Voltaire ruiniert seinen Helden tatsächlich, anstatt den Ruin nur vorzutäuschen (wie es Marmontel in *L'Ecole des pères* tut); er verzichtet auf wortreiche moralisierende Reden und ersetzt Einfühlung durch Ironie.[145] Sie kommt zu dem Schluß, daß Voltaire den *conte moral* nicht parodiere, sondern unterminiere. Nur in einem Fall spricht sie von einer Karikierung des *conte moral*: Die Quelle des Vermögens von Jeannots Eltern ist ein doppelter Ehebruch, der sie zu den jeweiligen Geliebten eines Hospitalverwalters und seiner Gattin macht. Anstatt mit erhobenem Zeigefinger und warnendem Unterton auf die Gefahr solcher außerehelichen Eskapaden hinzuweisen, benutzt Voltaire – ganz in der Tradition des *conte* – die Gelegenheit, um sich über die geistreichen Einfälle des Schicksals zu amüsieren, das diese erheiternde Symmetrie hervorgebracht hat:

> Les lecteurs qui aiment à s'instruire doivent savoir que monsieur Jeannot le père avait acquis assez rapidement des biens immenses dans les affaires. Vous demandez comment on fait ces grandes fortunes? C'est parce qu'on est heureux. Monsieur Jeannot était bien fait, sa femme aussi, et elle avait encore de la fraîcheur. Ils allèrent à Paris pour un procès qui les ruinait, lorsque la fortune, qui élève et qui abaisse les hommes à son gré, les présenta à la femme d'un entrepreneur des hôpitaux des armées [...]. Jeannot plut à madame; la femme de Jeannot plut à monsieur [...]. Dès qu'on est dans le fil d'eau, il n'y a qu'à se laisser aller; on fait sans peine une fortune immense. Les gredins, qui du rivage vous regardent voguer à pleines voiles, ouvrent des yeux étonnés [...].[146]

[144] R. S. Wolper: „The toppling of Jeannot", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 183 (1980), S. 80f.

[145] Vgl. Mervaud, „Jeannot et Colin' ...", S. 612.

[146] Voltaire, *Romans et contes*, hg. von R. Groos, Paris 1954, S. 140f.

Die Unterschiede zur standardisierten Form des *conte moral* werden besonders augenfällig, wenn man *Jeannot et Colin* mit Marmontels motivverwandter Erzählung *La Mauvaise mère* (1761) vergleicht. Auch hier wird das Scheitern eines dummen, reichen Parvenus mit dem Erfolg eines intelligenten, aber armen jungen Mannes kontrastiert, wobei allerdings bei Marmontel letzterer im Mittelpunkt steht.

Die ‚schlechte Mutter' zieht ihren Erstgeborenen de l'Etange ihrem jüngeren Sohn Jacquaut vor, obwohl nur letzterer sich um sie kümmert. Jacquaut macht sein Glück auf den Antillen, während de l'Etange das Geld seiner Mutter verschleudert. Als der jüngere Bruder von der verzweifelten Lage seiner Mutter erfährt, kehrt er, inzwischen vermögend geworden, nach Frankreich zurück, wo es zur Versöhnung kommt. Gemeinsam kehren die beiden – der ältere Sohn ist inzwischen gestorben – auf die Antillen zurück.

Die Welten von *Jeannot et Colin* und von *La Mauvaise mère* sind grundverschieden. Bei Marmontel ist es eine Welt der Gerechtigkeit, in der jedes einzelne Handlungselement ein genau kalkuliertes moralisches Gewicht hat, bei Voltaire dagegen gibt es keine Entsprechung zwischen der wirklichen und der im Medium eines bestimmten Erzählmusters vermittelten Welt. In *Jeannot et Colin* wird deutlich, daß Voltaire die Form des *conte moral* bewußt einsetzt, um der Wirklichkeit Gestalt und seiner Erzählung Popularität zu verleihen.

Voltaire legt die gesellschaftlichen Mechanismen bloß, die sowohl Jeannots sozialem Aufstieg als auch seinem Niedergang zugrundeliegen, und schildert sie jeweils in ihren konkreten ökonomischen und sozialen Auswirkungen. Das glückliche Ende ist nur dem Zufall zu verdanken, daß Jeannot seinem verloren geglaubten Jugendfreund in Paris über den Weg läuft.

Wenn dagegen bei Marmontel der bescheidene Sohn im exotischen Ambiente von Santo-Domingo die Grundlage für seinen Reichtum legt, hat der Erwerb dieses Reichtums etwas Märchenhaftes.[147] Sein Wohlstand ist nicht nur das Ergebnis fleißiger Arbeit, sondern gleichzeitig Belohnung. Die Welt der Antillen ist ein Reich der Gerechtigkeit, das einen Fehler der Natur wieder korrigiert.

Voltaires Figuren sind differenzierter und vielschichtiger. So ist Jeannot trotz seiner mangelnden Intelligenz ein aufrichtig Liebender, nicht nur ein aufgeblasener Angeber wie de l'Etange bei Marmontel. Er leidet darunter, von seiner Verlobten verlassen zu werden. Marmontels Jac-

[147] Vgl. J. Sgard: „La féerie n'est pas dans le décor, elle est dans le cœur, et c'est sur quoi se fonde le conte moral" („Marmontel et la forme du conte moral", S. 237).

quaut dagegen wird nur kurze Zeit mit der Qual konfrontiert, sich zwischen seiner Mutter und seiner Geliebten Lucile entscheiden zu müssen. Da diese ein Ausbund an Edelmut, Großzügigkeit und Standhaftigkeit ist, läßt sie Jacquaut zu seiner kranken Mutter reisen, nicht ohne ihm zuvor für den Fall ihres Todes ihr Vermögen zu vererben.

In Marmontels *conte moral* ist jedes kleinste Handlungselement durch moralische Verpflichtungen bestimmt. Als Grundregel gilt, daß sich die Tugendhaften untereinander ebenso anziehen wie die Lasterhaften. Lucile steht Jacquaut an Selbstaufopferung in nichts nach; der liederliche de l'Etange bekommt genau die kapriziöse, geldgierige Geliebte, die er verdient. Wo dieses Gesetz durchbrochen wird, bedarf es einer ausdrücklichen Begründung. Daß die ‚schlechte Mutter' überhaupt einen ‚guten' Ehemann gefunden hat (denn gut muß er ja sein, da Jacquaut seine Anlagen von einem der beiden Elternteile geerbt haben muß), wird darauf zurückgeführt, daß ihr Mann sie nur aus Respekt für ihren verstorbenen Vater geheiratet hat. Auch die unnatürlich scheinende Vorliebe der schlechten Mutter für ihren ersten Sohn auf Kosten des ebenfalls leiblichen zweiten Kindes bekommt ihre Logik dadurch, daß sie bei der Geburt des Erstgeborenen beinahe ihr Leben gelassen hätte. Alles Schlechte ist am Ende eliminiert. Die Mutter wird bekehrt, der liederliche Sohn stirbt. So hat sich am Schluß nicht viel geändert: Die Mutter hat wieder nur *einen* Sohn, den sie uneingeschränkt liebt.[148]

Wenn sich Voltaire scheinbar der beim Publikum erfolgreichen Formel des *conte moral* annähert, so übernimmt er lediglich die Konventionen der Gattung, nicht ihre beruhigende, auf allgemeinem Konsens unter den weltzugewandten Lesern beruhende Ideologie.[149] In *Jeannot et Colin* zeigt sich vielmehr, wie der *conte moral*, verstanden als eine literarische Formel, die sich ab den 1760er Jahren herausgebildet hat, dennoch ein *conte philosophique* sein kann. In ähnlicher Weise ließe sich zeigen, daß *L'Ingénu* ein *conte philosophique* ist, welcher sich der Form der Novelle bedient und Werke wie *La Princesse de Babylone* oder *Le Taureau blanc* der des *conte oriental*.[150] Voltaire, der stets darauf bedacht war, seine philosophische Botschaft ästhetisch so zu transportieren, daß sie einem

[148] Diese Art der Konfliktlösung werde ich in Kapitel 3 unter der Überschrift *Substitution* behandeln.

[149] Vgl. R. Mercier: „Les contes de Voltaire", S. 170.

[150] A. J. Weitzmann begründet die Beliebtheit des *conte oriental* im 18. Jahrhundert dadurch, daß der exotische Rahmen ein Mittel war, um einer Erzählung universelle Bedeutung zu geben. Die meisten dieser Texte seien philosophische oder moralische Demonstrationen, die um so überzeugender und universeller waren, als sie in fernen, unbekannten Ländern spielten („The Oriental tale in the eighteenth century: a reconsideration", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 58 [1967], S. 1839–1856).

möglichst breiten Publikum zugänglich war – sein Theater ist ein gutes Beispiel dafür –, war sich bewußt, daß er auf dem Höhepunkt der Welle der Empfindsamkeit seine Leser rühren mußte. Seine allmähliche Zuwendung zu einer identifikatorisch-illusionistischen Schreibweise ändert aber nicht die zu vermittelnde Botschaft, die bezüglich einer Versöhnung aller Konflikte im Namen des *bon sens* skeptisch bleibt.

Charrière: Le Noble

Voltaires *Nanie,* das erste Theaterstück, das eine faktische Mesalliance auf die Bühne gebracht hat, soll die zweiundzwanzigjährige Isabella Agneta Elisabeth van Tuyll van Serooskerken, die spätere Madame de Charrière, zu ihrer Erzählung *Le Noble* angeregt haben.[151] Die Zeitgenossen erkannten in *Le Noble* sowohl den Stil Voltaires als auch den Marmontels wieder.[152] Es ist das seltene Beispiel einer Erzählung, die weder empfindsam, noch anti-empfindsam, weder dezidiert aufklärerisch noch anti-aufklärerisch ist, und in der das Ehehindernis, anders als in den meisten moralischen Novellen, weder moralisierend noch im Sinne eines Scheinkonflikts gelöst wird.[153]

Die Erzählung handelt von dem erfolgreichen Versuch eines jungen Mädchens namens Julie, sich über den Adelsdünkel ihres Vaters, eines beschränkten Barons, dessen einzige raison d'être seine Genealogie ist, hinwegzusetzen und ihren Geliebten Valaincourt zu heiraten. Für den monomanisch seinen blaublütigen Vorfahren verfallenen Baron ist der Gedanke, seine Tochter mit einem Vertreter des neuen Adels zu verheiraten, geradezu eine Ungeheuerlichkeit: „Un petit noble de nouvelle date présume de s'allier à moi, et ma fille l'écoute! D'un côté quelle audace! de l'autre quelle lâcheté!"[154] Überflüssig zu sagen, daß ihm die Paradoxie dieses Gedankens nicht in ihrer wahren Bedeutung aufgeht. Er bekommt Alpträume, die ironischerweise gerade durch die im wörtlichen Sinne zu verstehende „ancienneté" seines Schlosses ausgelöst werden: „le vent ayant abattu une partie du pigeonnier, et la girouette où étaient gravées les armes d'Arnonville étant tombée à ses yeux du haut de la tour dans un fossé bourbeux". Anstatt das Herunterfallen der Wetterfahne auf die Baufälligkeit seines Schlosses zurückzuführen, deutet er es als ein

[151] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle,* Bd. II, S. 213.

[152] Der erste Herausgeber von *Le Noble* glaubte darin „l'esprit, les agréments et le talent de peindre qui sont propres à M. Marmontel" wiederzuerkennen (ebd., S. 213).

[153] Es muß allerdings hinzugefügt werden, daß das Ehehindernis in *Le Noble* nicht auf einem echten Standesunterschied beruht, sondern lediglich auf dem Gegensatz von altem und neuem Adel. – Zur Thematik des Ehehindernisses s.u., Kap. 2.2.

[154] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle,* Bd. II, S. 237.

durch die Manen seiner Vorfahren hervorgerufenes unheilvolles Vorzeichen.

Julies Konflikt wird in erster Linie als ein emotionaler und nicht als ein moralischer dargestellt. Die erlebte Rede läßt ihren Standpunkt hervortreten, der eine Mischung von Abenteuerlust, Vorfreude und Sinn für das Machbare ist:

Un sentiment mêlé de surprise, et de joie, tel que le fait naître l'apparition inattendue d'un objet agréable, mais tout nouveau, tint quelque temps ses pensées comme suspendues. Un enlèvement! Ce soir même! Quitter la maison de son père, et se donner à Valaincourt! Julie se leva enfin, et sans s'avouer ses intentions elle ouvrit sa fenêtre, et regarda si effectivement il était si facile d'en sortir.[155]

Wenn sie doch einen Augenblick lang moralische Bedenken hat, so schiebt sie diese mit rationalen Argumenten beiseite:

Il est vrai, dit-elle, que le préjugé qui me retient ici est aussi barbare qu'extravagant.[156]

quelque chose la retient, elle croit entendre son père, mais que lui dit-il pour l'arrêter? Il lui parle de son nom, de sa naissance, de l'honneur de son origine qu'elle avait à soutenir. Julie trouva que tout cela ne faisait rien à l'affaire, et qu'elle ne devait pas être plus malheureuse que sa servante, à qui il était donc apparemment permis de se faire enlever.[157]

Ein Vater, dessen Beziehungen zu seiner Tochter sich auf deren Funktion als Erbin seines Adelsgeschlechts beschränken und der keinerlei emotionale Bindungen zu ihr zu haben scheint, kann keinen ernsthaften Gefühlskonflikt auslösen. Die Flucht erscheint Julie als ein legitimes Mittel, um sich der Vereinnahmung durch vernunftwidrige Grundsätze zu entziehen.

Die Erzählung endet damit, daß sich der Sohn des Barons mit einem häßlichen, schielenden und buckligen, aber aus höchstem Adel stammenden Fräulein vermählt. Um der Geschichte doch noch einen versöhnlichen Abschluß zu geben, läßt die Autorin Julie und Valaincourt bei der Hochzeitsfeier des jungen Barons hinzukommen. Der Wein hat dem alten d'Arnonville schon so sehr den Kopf vernebelt, daß er nicht mehr zwischen altem und neuem Adel unterscheiden kann: „Ayant perdu une partie de ce qu'il appelait sa raison, il ne sentit que sa tendresse, et pardonna."[158]

[155] Ebd., S. 239.
[156] Ebd.
[157] Ebd., S. 242.
[158] Ebd., S. 244.

Dieser Akt der Verzeihung ist keine ‚spontane Rührung', wie sie typisch für den *conte moral* ist.[159] Dadurch, daß die Versöhnung nur durch Trunkenheit und Altersschwäche zustandekommt (wobei, wie die Erzählerin hinzufügt, für d'Arnonville der partielle Verlust seines Verstandes geradezu einer Gesundung gleichkommt), entbehrt sie jeder moralischen Größe. Der Baron hat nichts eingesehen, er hat sich nicht geändert, lediglich physiologische Vorgänge haben zu einer Veränderung seiner Einstellung geführt.

Kein Wunder, daß der geistreiche *conte* der jungen Autorin einen Skandal hervorrief. Ihre Familie kaufte noch im selben Jahr alle Exemplare auf, derer sie habhaft werden konnte. In einer vermutlich von der Autorin korrigierten separaten Publikation (Amsterdam 1763) erschien die Erzählung mit dem Untertitel *conte moral*, der noch ganz im Sinne der sittenschildernden Konzeption des *conte moral* der 1750er Jahre zu interpretieren ist.

Unterscheidet sich der Text hinsichtlich seiner Botschaft von der moralischen Novelle, so hebt er sich von der philosophisch-moralischen Erzählung mit starker Konstruktion durch seine metaphorische Textorganisation ab. Was diese Erzählung aus vielen anderen heraushebt, ist die Tatsache, daß die Autorin es versteht, den ihr zugrundeliegenden narrativen Konflikt bildlich umzusetzen. Dabei dient das Konzept der *ancienneté* als Leitmotiv. Als Beispiel wurden bereits die durch die erbärmliche Bausubstanz des Schlosses ausgelösten Alpträume des Barons genannt. Für Julie wiederum erweist sich die Baufälligkeit des väterlichen Besitzes[160] als Vorteil. Drei Mal ist ihr der Adelsstolz ihres Vaters behilflich:[161] die Ahnenportraits dienen ihr dazu, ein mit Regenwasser gefülltes Schlammloch zu bedecken; dabei ist das Ab-hängen („dépendre") des Porträts ihres ältesten Vorfahren eine ironische Replik des feudalaristokratischen Rechtes auf das Auf-hängen, das ihr Vater vor Gericht einklagen will („il dépensait son modique revenu à pousser un procès pour le droit de pendre sur ses terres"[162]). Das durch ihren Sprung auf die Holztafeln ausgelöste Geräusch reißt zwar ihre Gouvernante aus dem Schlaf; diese glaubt jedoch, es handle sich um Schloßgeister („cette fois les revenants furent bons à quelque chose"). Das verschlossene Tor schließ-

[159] S.u., S. 110f.

[160] „Une des tours comblait déjà une partie du fossé; on ne voyait dans le reste qu'un peu d'eau bourbeuse, et les grenouilles y avaient pris la place des poissons" (*Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 223).

[161] Die Dreizahl ist in diesem Fall kein Indiz für eine serielle Konstruktion, da es sich nicht um drei voneinander unabhängige Episoden handelt, sondern um verschiedenartige Auslotungen ein und desselben Motivs.

[162] Ebd., S. 223.

lich, das aus dem Hof hinausführt, ist für Julie kein Hindernis, weil das umgebende Mauerwerk so brüchig ist, daß sie die Ziegel leicht lösen kann: „Julie passe en bénissant cette fois l'ancienneté."

Zusammenfassung

Die behandelten Beispiele philosophisch-moralischer Erzählungen haben gezeigt, welch unterschiedliche Ausprägungen diese Form in den 1760er Jahren annehmen kann. Weder eindeutig ‚philosophisch' noch eindeutig ‚moralisch', ist ihnen allen gemeinsam, daß sie über die erzählten Ereignisse hinweg die Kommunikation mit dem Leser suchen, um ihm eine bestimmte Sichtweise dieser Ereignisse zu vermitteln. In allen drei Fällen geht es um die Frage des individuellen Glücks, die in den einzelnen Erzählungen unterschiedliche Antworten findet: In *La Reine de Golconde* ist es die Rückzugsposition in die Abgeklärtheit des Alters und das illusionslose, bescheidene Leben fernab menschlicher Gesellschaft; in *Jeannot et Colin* die tätige Arbeit und der Einsatz für die wirtschaftliche Prosperität, in *Le Noble* die Durchsetzung des eigenen Liebesideals gegen die elterliche Autorität.

Philosophisch-moralische Erzählung vs. moralische Novelle
Formal kann der *conte* der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in zwei Typen eingeteilt werden: die philosophisch-moralische Erzählung und die moralische Novelle. Die philosophisch-moralische Erzählung weist alle Merkmale des *conte* auf: den geistreich-ironischen Stil, die starke Konstruktion, die Dominanz der Erzählerstimme. Sie macht aus dem ursprünglich der Unterhaltung dienenden *conte* der ersten Jahrhunderthälfte eine Textsorte, die der Vermittlung einer Botschaft dient.[163] Ermöglicht wird dies zum einen durch die zwei Ebenen des *conte* – die Ebene der erzählten Handlung und die der dazugehörenden Erzählerkommentare. Die Autoren machen sich diese Doppelschichtigkeit zunutze, um über die Ebene des Kommentars eine Komplizenschaft mit dem Leser herzustellen, die nicht mehr nur dem Spiel, sondern der Verständigung über die Ziele der Aufklärung dient, wie Angus Martin betont:

Avant, les travestissements, le jeu, servaient uniquement à plaire, à amuser, par le jour nouveau qu'ils jetaient sur les choses familières. Maintenant, cette création

[163] Mylne hat dafür die Bezeichnung „fiction-with-a-purpose" vorgeschlagen, um auch solche Erzählungen zu erfassen, die weder von philosophischen noch von sozialen oder religiösen Fragen handeln, die aber dennoch eine ‚Moral' haben oder eine ‚Lektion' erteilen („Literary techniques and methods in Voltaire's *contes philosophiques*", S. 1056).

d'une nouvelle optique, d'une nouvelle façon d'envisager la réalité, devient un moteur puissant de l'approfondissement des idées, l'élément de base d'une entreprise didactique.[164]

Ermöglicht wird die Propagierung von Ideen zum anderen aber auch durch die Hervorhebung eines Gerüsts, welches das Gewicht von der dargestellten Welt auf die Bedeutung der Ereignisse verlagert. Wie Michel Condé schreibt, sind in der philosophisch-moralischen Erzählung[165] nicht die fiktiven Ereignisse der wahre Ort der Diskussion, sondern die von Autor und Leser geteilte Außenwelt. Die philosophisch-moralische Erzählung bringt kein konkretes Wissen über die Welt; im Gegenteil, sie setzt ein solches Wissen voraus und schlägt nur eine Interpretation des Sinns der Ereignisse in der Wirklichkeit vor.[166]

Die moralische Novelle dagegen ist nur noch dem Namen nach, in der verbreiteten und beliebten Bezeichnung *conte moral*, ein *conte*. Strukturell betrachtet nähert sie sich dem Feld der *nouvelle* an: Sie vermittelt zwar ebenfalls eine (sogar noch eindeutigere) Botschaft, besitzt aber nicht mehr die Eigenschaften des älteren *conte*, da insbesondere die starke Konstruktion und der scherzhafte Ton der gewünschten Identifikation des Lesers mit den Figuren entgegenwirkt.

Étienne-François Bazot,[167] der erste Theoretiker der Novelle am Beginn des 19. Jahrhunderts, auf den in Kapitel 2 noch ausführlicher einzugehen sein wird, sieht deshalb in Marmontels *Contes moraux* eine neue Gattung, die sich sowohl von der italienischen und spanischen Tradition der Novelle abhebt als auch von den französischen *contes*:

[164] Martin (Hg.), *Anthologie du conte*, S. 35.

[165] Michel Condé bezieht seine Äußerungen auf den *conte philosophique*, den er gattungstheoretisch aber nicht definiert (*La Genèse de l'individualisme romantique*, Tübingen 1989, S. 42ff.).

[166] Ebd., S. 43. – Ähnliche Konzeptionen – der *conte philosophique* als eine lose Verbindung von Fiktion und philosophischer Reflexion – vertreten Haydn Mason und Jean-Michel Reynaud. Mason beschreibt Voltaires Erzählungen als „recueil de maximes, pourvues de commentaires d'auteur qui n'ont souvent rien à voir avec l'intrigue" („Voltaire et le conte philosophique", *Revue internationale de philosophie* 48 [1994], S. 59). Reynaud sieht, ausgehend von dem Titel *Candide ou l'optimisme*, gerade in der Dialektik zwischen der mimetischen Erzählung (*Candide*) und der Theorie (ou *l'optimisme*) dasjenige Merkmal, das den *conte philosophique* vom Thesenroman unterscheidet, welcher, basierend auf einer Ästhetik der Wahrscheinlichkeit, dem Leser signalisiert, daß er Träger einer politischen, philosophischen, wissenschaftlichen oder religiösen Lehre ist („Mimésis et philosophie: Approche du récit philosophique voltairien", *Dix-huitième siècle* 10 [1978], S. 405–415).

[167] Der Freimaurer Bazot (1782–1859) war u. a. Begründer der *Annales des bâtiments et de l'industrie française* und der *Biographie nouvelle des contemporains*. Sein *Trésor des ménages* wurde von der Polizei beschlagnahmt.

Les Contes moraux de Marmontel; jolies nouvelles auxquelles l'auteur a donné un titre nouveau, sans doute pour les distinguer des nouvelles du midi, dont le genre est si différent, et des contes qui en France ont pris un caractère particulier et fixe sous la plume de La Fontaine, de Grécourt, de Piron et de Voltaire.[168]

Als weitere Vertreter dieser Gattung nennt er Mercier, Baculard d'Arnaud, Bricaire de La Dixmerie, Ussieux, Florian und Genlis. Indem er die Texte dieser Autoren *nouvelles* nennt, vollzieht er auch nominell den Übertritt der Gattung in das Feld der Novelle.[169]

Die Unterscheidung von philosophisch-moralischer Erzählung und moralischer Novelle trägt dem Bedeutungswandel des Adjektivs *moral* vom Deskriptiven zum Präskriptiven in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Rechnung, indem sie die frühen *contes moraux* Voisenons, Marmontels oder Charrières dem *conte*, die überwiegende Mehrheit der *contes moraux* des letzten Jahrhundertdrittels dagegen tendenziell der *nouvelle* zuordnet.

conte moral vs. conte philosophique

Die Bezeichnungen *conte moral* und *conte philosophique* werden durch die vorgeschlagenen Begriffe philosophisch-moralische Erzählung und moralische Novelle nicht hinfällig. Ganz davon abgesehen, daß sich eine literaturwissenschaftliche Typologie nicht über die historischen Gattungsnamen hinwegsetzen darf, sollen in dieser Arbeit, gemäß einem Usus, der sich ab den 1770er Jahren durchgesetzt hat, *conte moral* und *conte philosophique* weiterhin als Bezeichnungen für Textsorten verwendet werden, die sich in erster Linie durch ihre ideologischen Positionen unterscheiden. Ohne die enge Zusammengehörigkeit von Philosophie und Moral im 18. Jahrhundert in Frage zu stellen, geben die folgenden Abgrenzungskriterien Anhaltspunkte für eine Zuordnung in das eine oder das andere Lager.

Im *conte philosophique* ist die am Ende vermittelte Wahrheit subtiler, komplizierter und unbequemer als im *conte moral*. Bei Voltaire läßt sich die Wahrheit nicht in einer explizit formulierbaren Lehre resümieren, sie muß erst noch gefunden werden. Amaside, die Protagonistin von *Le Taureau blanc,* äußert die Ansicht, daß die durch den *conte* verschleierte Wahrheit nicht für jedermann zugänglich sei:

[168] E.-F. Bazot: *Essai sur les nouvelles*, in: *Nouvelles parisiennes, ou les mœurs modernes, suivies de quelques variétés littéraires*, Bd. I, Paris 1814, S. 31.

[169] Auch Rétif de la Bretonne betrachtet die *Contes moraux* von Marmontel, Bricaire de La Dixmerie und Mercier als eine Gattung, die nicht mit der *nouvelle* identisch ist, aber in enger Affinität zu ihr steht: „je vais examiner un genre qui m'y paraît fort-analogue, s'il n'est pas absolument le même, c'est celui des Contes-moraux" (*Les Françaises*, Bd. III: *Les Épouses*, Genève 1988 [1786], S. 244).

Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance, et qu'il ne ressemble pas toujours à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât *entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire.*[170]

Die Enthüllung, mit der viele *contes philosophiques* von Voltaire enden,[171] ist illusionsloser als die des *conte moral*, sie ist oft widersprüchlich und nicht eindeutig interpretierbar (z.B. die Interpretation des „il faut cultiver notre jardin")[172] – sie richtet aber in jedem Fall einen Appell an den Leser. Wo der *conte moral* auf die Nachahmung des guten Beispiels oder die Abschreckung durch das schlechte setzt, will der *conte philosophique* eine Reflexion auslösen, die es in Lebenspraxis zu überführen gilt. Der Leser soll die gewonnene Erkenntnis benutzen, um am Projekt der Aufklärung mitzuwirken.

Im Gegensatz zum *conte moral*, der seinen Lesern Identifikationsangebote und exemplarische Verhaltensmodelle zur Verfügung stellt, zeigen die nicht-individualisierten Figuren des *conte philosophique* in ihrer Eigenschaft als Repräsentanten bestimmter Weltanschauungen, Religionen, gesellschaftlicher Gruppen, Berufe und Institutionen die Position des Menschen im Werte*system* auf. Während der *conte moral* den Leser dazu bewegen möchte, sich gemäß der in ihm formulierten Grundsätze zu verhalten, ist die Zielsetzung des *conte philosophique* weniger konkret, da er nicht realistische Situationen schildert, in denen der Leser sich entweder wie die Figuren oder – im Falle abschreckender Beispiele – genau konträr entscheiden soll. Die Distanz des *conte philosophique* zu der erzählten Welt bewirkt eine Infragestellung der Ausgangsprämissen, die sich im skeptisch-resignativen Schluß widerspiegelt. Anstatt den Leser zu rühren und ihn am Schicksal der Helden emotional partizipieren zu lassen, stellt er ihn über dieses Schicksal, damit er sich von einer höheren Warte aus ein Urteil bilden kann. Die im *conte philosophique* bevorzugte serielle Konstruktion entfaltet ein breiteres Spektrum an Möglichkeiten und stellt so einen größeren Entscheidungsspielraum zur Verfügung. Im *conte moral* dagegen findet eher die kontrastive Konstruktion Anwen-

[170] Voltaire: *Romans et contes*, hg. von F. Deloffre und J. van den Heuvel, S. 553 [Herv. K. A.].

[171] R. Howells: *Disabled powers. A reading of Voltaire's Contes,* Amsterdam 1993, S. 43.

[172] Warning interpretiert die am Ende stehende Losung ‚weitermachen, ohne zu fragen' (wie er salopp formuliert), ebenso wie die voltairesche Ironie generell, als Ablenkungsmanöver, die überspielten, daß das Denken der Aufklärung in sich problematisch sei: Es versuche, Kritik an den großen metaphysischen Systemen zu üben und diese Kritik gleichzeitig ebenfalls zu systematisieren („Philosophen als Erzähler", S. 173–192).

dung, welche durch die Gegenüberstellung zweier Alternativen zur Parteinahme für eine von beiden zwingt.[173]

Die Weiterentwicklung des *conte moral* im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einer Erzählform, die der Romanästhetik der *sensibilité* angepaßt ist, bringt es mit sich, daß Erzählungen mit starker Konstruktion fast immer mit einer ‚philosophischen' Botschaft gekoppelt sind, wie z.B. Besenval: *Le Spleen* (1806; entstanden vermutlich 1757)[174], Bastide: *Le Faux indépendant* (1763)[175], Bricaire de la Dixmerie: *Héraclite et Démocrite, Voyageurs* (1769)[176], Imbert: *Nos Jugements* (1778)[177], Sade: *La Double épreuve* (1800)[178], Andrieux: *Sur le Défaut de modération* (1800)[179] u.a.

Die oben untersuchten Beispieltexte lassen sich nun folgendermaßen klassifizieren: Bei *La Reine de Golconde* handelt es sich um einen seriellen *conte*, der sich einer *conte moral*-typischen Botschaft annähert. *Jeannot et Colin* ist ein *conte moral*, der in einen *conte philosophique* umgewandelt ist. Am schwierigsten einzuordnen ist *Le Noble*. Aufgrund der Thematik und der Konzentration auf einen einzigen Handlungsstrang ist diese Erzählung der moralischen Novelle zuzuordnen; ihre ironische Erzählhaltung und ihre emanzipatorische Botschaft dagegen weisen sie eher als *conte philosophique* aus. Die Verwendung eines in Handlung umgesetzten metaphorischen Leitmotivs schließlich deutet bereits auf die textuelle Organisation der modernen Novelle voraus.

1.2 Die Auflösung der Opposition conte vs. nouvelle

Theorien des conte im frühen 19. Jahrhundert

Verglichen mit dem Roman, der sich am Ausgang der Aufklärung vom Vorwurf der frivolen Zerstreuung emanzipiert hat, sind *conte* und *nouvelle* am Beginn des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer Kürze immer noch mit dem Stigma der Minderwertigkeit behaftet. In dem Kapitel „Contes et nouvelles" aus Anne-Henri Cabet de Dampmartins[180] Essai *Des ro-*

[173] In *contes philosophiques* mit kontrastiver Struktur wird die Wahrheit durch keine von beiden Möglichkeiten verkörpert (z. B. Voltaire, *Les Deux consolés*).

[174] *Le Spleen*, hg. von P. Testud, Cadeilhan 1992.

[175] *Contes*, Bd. I, 2, Paris 1763, S. 153–169.

[176] *Contes philosophiques et moraux*, Bd. III, Londres 1769, S. 152–187.

[177] *Rêveries philosophiques*, La Haye 1778, S. 62–76.

[178] *Œuvres complètes*, hg. von A. Le Brun und J.-J. Pauvert, Bd. X, Paris 1988, S. 127–185.

[179] *Contes et opuscules, en vers et en prose*, Paris 1800, S. 81–89.

[180] Der Offizier Dampmartin (1755 – nach 1816) war u.a. als Zensor unter Napoleon tätig.

mans (1803) werden *anecdotes*, *nouvelles* und *contes* – nach wie vor konzipiert als verkürzte Romane – zum Übungsterrain erklärt („Ils exercent la plume des prosateurs et celle des poètes“[181]) oder als auflockernde Episoden in Romanen empfohlen, „propres à soulager l'esprit qui ne peut guères, sans ressentir de la fatigue, suivre des fictions d'une continuité trop prolongée.“[182]

Ergiebiger als die knappen Erläuterungen Dampmartins sind Gudin de La Brenelleries[183] *Recherches sur l'origine des contes.*[184] Es ist keine gelehrte Abhandlung, sondern im wesentlichen eine kommentierte Sammlung von *contes* aus den verschiedensten Epochen und Ländern, die zum Teil nacherzählt, zum Teil ganz oder auszugsweise zitiert werden. Eine große Anzahl davon wurde vom Autor in Verse gesetzt, weil sie seiner Meinung nach in dieser Form vom französischen Publikum höhere Wertschätzung erfahren.[185] Gudin steht damit in der Tradition des *conte en vers*, der seit dem 17. Jahrhundert seine Existenzberechtigung vor allen Dingen aus der Adelung eines frivolen Inhalts durch die gefällige Form bezog.[186] Die kurzen *contes* mit einem Umfang von 10–12 Versen, die er mit dem Epigramm gleichsetzt, nehmen bei ihm deshalb einen breiten Raum ein.

Contes und *nouvelles* sind für Gudin „badinage“; sie gehören in den Bereich der Unterhaltungsliteratur. Er wirft auf diese „branche très-légère de la littérature“[187] weniger den Blick des Literatur- als den des Kulturhistorikers und betrachtet die *contes* als Beitrag zur Sittengeschichte:

Ce sont, me dira-t-on peut-être, des auteurs bien futiles, que tous ces narrateurs de facéties depuis les fables Milésiennes jusques aux contes de Fées. Je ne le nie

[181] A.-H. C. de Dampmartin, *Des romans*, Paris 1803, S. 143.

[182] Ebd., S. 141.

[183] Paul-Philippe Gudin de la Brenellerie (1738–1812) war u. a. der erste Herausgeber von Beaumarchais' gesammelten Werken.

[184] Das Werk lag bereits im Jahr VII druckfertig vor, erschien aber erst 1804.

[185] „Mais aussitôt qu'elle [la langue française] se fut un peu perfectionnée, et que le goût se fut un peu épuré, on sentit que des histoires aussi frivoles, que des contes devaient tirer leur principal mérite de la diction et des charmes de la poésie, et l'on revint à les écrire en vers.“ (P. P. Gudin de La Brenellerie: *Contes, précédés de recherches sur l'origine des contes; pour servir à l'histoire de la poésie et des ouvrages d'imagination*, Bd. I, Paris 1804, S. 173)

[186] Er zitiert als gelungenes Beispiel folgenden *conte*:
„Un vieux mari voyant maigrir sa femme,
Le médecin fit monter promptement.
– Madame est grosse: et de combien, madame?
– Hélas! monsieur, d'une fois seulement.“ (ebd., S. 229)

[187] Ebd., S. 2.

pas; cependant l'homme qui veut connaître la nature humaine, ne s'instruira-t-il pas en jetant un coup d'œil sur ce que les hommes ont imaginé pour leur amusement?
En voyant ce que leur esprit a produit de plus bizarre, ne calculera-t-il pas plus aisément les bornes de l'imagination?[188]

Der zweite Nutzen, den die Untersuchung der Geschichte der *contes* bringe, sei, daß sie die Verhaltensweisen der Menschen auf dem Gebiet der Beziehungen zwischen Mann und Frau ändern könnten. Aus den *contes* könne man lernen, das weibliche Geschlecht mit weniger Härte und Egoismus und dafür mehr Rücksicht zu behandeln:

Enfin ne se convaincra-t-on pas que si les coutumes, les usages, les cérémonies, les préjugés varient de siècle en siècle, et de pays en pays, les mœurs, du moins dans leur rapport avec le sexe, sont pourtant à peu près les mêmes dans toutes les nations? C'est par-tout le fruit du défendu, le fruit désiré, la pomme des Hespérides, la toison des Argonautes, pour laquelle on combat des chimères, des dragons, des taureaux aux pieds d'airain, aux naseaux jettant la flamme.[189]

Die auf das 18. Jahrhundert zurückgehende sittengeschichtliche Ausrichtung hindert Gudin nicht daran, gattungstypologische Gesichtspunkte zu erörtern. Obwohl er behauptet, daß aufgrund der beinahe beliebigen Gattungszuschreibungen durch die Autoren die Bezeichnungen *fable, conte* und *nouvelle* nahezu synonym seien[190], schlägt er eine Unterscheidung vor. Im Gegensatz zur Fabel, die sich von Anfang an als Fiktion zu erkennen gebe, täusche der *conte* den Leser, indem er das von ihm erzählte Geschehen als ein wirkliches vorgebe:

Le conte [...] aime à tromper; il ne plaît jamais tant que quand il s'annonce pour une vérité. Le fond de la plupart est un fait réellement arrivé, et que l'auteur a embelli, soit par une tournure piquante, soit par des incidens qui lui prêtent de l'intérêt.[191]

Gudin bringt *conte* also nicht mehr in erster Linie mit Erfundenem in Verbindung. Wie Marmontel betrachtet er den *conte* als eine grundsätzlich heitere Gattung:

Le conte embrasse tous les êtres, et prend tous les sens. Il peut toucher, instruire, amuser, faire rire. Il ne souffre pourtant pas qu'on soit déclamateur, ou satirique,

[188] Ebd., S. 335.
[189] Ebd., S. 336.
[190] „Au reste, la différence du conte aux fables, est si délicate, que les nuances se confondent, et que les auteurs donnent indifféremment le nom de l'un à l'autre. C'est une fable, c'est une nouvelle, c'est un conte, ce sont des expressions presque synonymes." (ebd., S. 96f.)
[191] Ebd., S. 14.

ou pédant. [...] Un ton d'humeur, l'air mécontent lui sont mortels: car le fond de son caractère est la gaîté, même quand il intéresse et qu'il fait verser des larmes. [...] Ce n'est pas le personnage qui ne doit pas avoir de la tristesse ou de l'humeur, c'est le narrateur.[192]

Gemäß den *conte*-Definitionen des 18. Jahrhunderts sieht Gudin die Heiterkeit nicht primär im erzählten Gegenstand begründet, sondern im Tonfall des Erzählers.

Vom Roman unterscheidet Gudin den *conte* dadurch, daß dieser sich auf die Erzählung eines einzigen Ereignisses beschränke:

Le conte ne renferme guère qu'une aventure: c'est ce qui le distingue du roman, qui contient toute la vie d'un homme, ou une suite d'événemens arrivés au même personnage.[193]

Die Novelle siedelt er zwischen *conte* und *roman* an:

Une nouvelle est un roman très-court. Elle ne renferme pas un seul fait, comme le conte proprement dit; mais une suite d'événemens, et quelquefois même des incidens propres à en augmenter l'intérêt.[194]

Dementsprechend kann er die Erzählungen aus Boccaccios *Decameron* in *contes* und *nouvelles* einteilen: „Le Décaméron contient plusieurs contes; mais la plupart des histoires méritent une autre dénomination, et sont de véritables nouvelles."[195] Es ist anzunehmen, daß er mit *contes* die mit einem *motto di spirito* endenden Erzählungen des sechsten Tages meint.[196]

Conte und *nouvelle* werden immer dann, wenn sie vorrangig unter dem Aspekt der Kürze behandelt werden, als ‚leichte', der Unterhaltungsliteratur zugehörige Gattungen eingestuft. Sobald sie hingegen, wie bei Charles Nodier, Gegenstand anspruchsvollerer poetologischer Betrachtungen sind, spielen Länge oder Kürze eine untergeordnete Rolle. In Nodiers *Cours de belles-lettres* (1808/09) finden wir eine ganz andere Vorstellung von *conte*. Er sieht zwischen *conte* und *nouvelle* weder einen Unterschied in der Länge noch in der Erzählstruktur, sondern betrachtet beide als eine Sonderform des Romans, die sich im Gegensatz zu diesem („récit d'une suite d'aventures fictives") auf die Erzählung eines einzigen

[192] Ebd., S. 226f.

[193] Ebd., S. 14. – Die spanischen *contes* bezeichnet er deshalb als „aventures tout-à-fait romanesques" (S. 151).

[194] Ebd., S. 96.

[195] Ebd.

[196] Das Kriterium der Textlänge liegt beispielsweise auch den *Nouvelles, contes, apologues et mélanges* (1822) von Jean C. de Ladoucette zugrunde, der den Begriff *conte* konsequent für die kürzeren Texte (bis zu vier bis fünf Seiten) seiner Sammlung verwendet, während er *nouvelle* für die längeren (10 bis 105 Seiten) reserviert.

Ereignisses beschränkt. Das Oppositionsmerkmal ist bei Nodier der ontologische Status des Erzählten: Während die Novelle der Schilderung des alltäglichen Lebens vorbehalten sei, eigne dem *conte* ein übernatürlicher Inhalt: „Si cet événement sort de l'ordre des choses communes, si l'écrivain y introduit un merveilleux emprunté des croyances populaires, on l'appelle [la nouvelle] *conte*."[197]

Eine analoge Unterscheidung trifft er innerhalb des Romans:

> Si [le roman] présente des personnages connus, des événements fameux, des traditions reçues, on l'appelle *roman historique*. Si ces personnages, ces événements, ces traditions sont cachés sous des noms supposés, sous des indications allusives, sous des sens figurés, on l'appelle *roman allégorique* ou *critique*.[198]

Nodier mißt also dem Realitätsgehalt eine größere Bedeutung zu als dem Umfang. Werke wie *Paul et Virginie* sowie *Atala* und *René* rechnet er nur deshalb nicht zu den Romanen, weil er sie der *art poétique* („tout ce qui appartient à la poésie") und nicht der *art oratoire* („tout ce qui appartient à l'éloquence, à l'explication des sciences, à la narration des choses arrivées et même de certaines choses fictives, comme dans le roman"[199]) zuordnet.

Bazots Unterscheidung von *roman*, *nouvelle* und *conte* ist im Grundsatz dieselbe wie bei Gudin. Während dieser jedoch hinzugefügt hatte, daß die drei Begriffe, seiner Unterscheidung zum Trotz, mehr oder weniger synonym seien, verwahrt sich Bazot gegen diese Auffassung. Das einzige, was sie gemeinsam hätten, sei „le récit intéressant d'une fiction ingénieuse."[200] Darüber hinaus ist Bazots Abgrenzung detaillierter:

> Le *roman* peut s'étendre sur tous les événemens de la vie d'un héros; il peut admettre de longs épisodes et supporter une complication d'incidens, de personnages accessoires, de récits variés, et enfin n'avoir de limites dans les événemens comme dans la relation que celles que le goût de l'écrivain juge à propos de lui donner. La *nouvelle* exige moins d'étendue, plus de précision, et l'unité d'action dans l'acception la plus rigoureuse de ce mot. Le *conte* veut encore plus de brièveté: il doit rapporter un trait, une situation, un bon mot. [...] Le *roman* embrasse la vie entière; la *nouvelle* peint une partie intéressante de la vie, et le *conte* retrace une portion de cette vie.[201]

Die für die *nouvelle* geforderte „unité d'action" belegt jene strukturelle Zuordnung zum Drama, die Marmontel ein halbes Jahrhundert zuvor

[197] Ch. Nodier: *Cours de belles-lettres tenu à Dole de Juillet 1808 à Avril 1809*, hg. von A. Barraux, Genève 1988, S. 96.
[198] Ebd., S. 96.
[199] Ebd., S. 47.
[200] Bazot, *Nouvelles parisiennes*, Bd. I, S. 18.
[201] Ebd.

für den *conte moral* in Anspruch genommen hatte. Der *conte* dagegen erscheint bei Bazot nur noch in Gestalt der sehr kurzen, epigrammartigen Erzählungen.

Der wesentliche Schnitt besteht für Bazot zwischen Roman einerseits und *conte/nouvelle* andererseits. Letztere zeichneten sich durch ihre Kürze aus, die er als typisches Merkmal der südeuropäischen Autoren ansieht:

Ces écrivains aimables savaient que pour plaire il ne faut qu'un rien, mais un rien agréable; et ils cherchaient à recréer par des récits courts, et partant point ennuyeux, ce qui leur offrait l'avantage inappréciable qu'un auteur ne saurait trop rechercher, de captiver le lecteur, de lui faire regretter la brièveté d'un récit attachant [...].[202]

Der Roman dagegen sei französischen Ursprungs: „Il fallait au contraire de longs récits, d'incompréhensibles merveilles pour charmer nos graves ancêtres du nord".[203]

Diese literaturgeographische und -soziologische Unterscheidung taucht in einer impliziten Differenzierung auf, die in Bazots Verwendung der Ausdrücke *conte* und *nouvelle* zu beobachten ist. Es gibt bei ihm eine deutliche Tendenz, die Kurzerzählungen der südeuropäischen Literaturen mit *nouvelle,* die des Nordens hingegen mit *conte* zu bezeichnen. Die Novellen des *Decameron* z.B. (gleich ob heiter oder ernst) zitiert er ebenso wie die völlig anders gearteten *novelas* Cervantes' als *nouvelles,* diejenigen des *Heptaméron* dagegen als *contes.*

Die kulturgeschichtliche Unterscheidung wird durch eine weitere überlagert, die ebenfalls nur in impliziter Form erscheint. Wenn auch Bazot im allgemeinen nur die Bezeichnung *nouvelle* verwendet, wechselt er unwillkürlich immer dann zu dem Begriff *conte*, wenn es sich um die Erzählung unwahrscheinlicher Ereignisse handelt. Von seiner „nouvelle-féerie" *L'Ile de l'abomination* sagt er : „mon *conte* n'est pas long"[204], und eine sehr romaneske Episode aus *Le Ménage à la mode* zitiert er als „un incident que l'on ne trouve guère que dans les *contes*".[205]

Den Begriff *conte* findet man häufig nicht so sehr als eindeutig definierenden Gattungsnamen denn als Kontrastsignal, um eine Erzählung entweder als reines Phantasieprodukt oder als in einem höheren als dem wörtlichen Sinn wahr auszuweisen. So nennt z.B. Madame de Genlis ihre Erzählung *Arthur et Sophronie* eine *nouvelle*, fügt aber hinzu, daß sie für

[202] Ebd., S. 20.
[203] Ebd., S. 20f.
[204] Ebd., S. 59 (Herv. K.A.).
[205] Ebd., S. 49 (Herv. K.A.).

die meisten Leser nur „un conte plus fabuleux et plus incroyable que tous ceux des Mille et une Nuits" sei.[206]

Victor Musset-Pathay[207] wiederum kehrt im Vorwort seiner *Contes historiques* (1826) zu einer zweigliedrigen Opposition zurück. Er unterscheidet den *conte* als die Erzählung eines einzigen Abenteuers vom Roman, der mehrere Abenteuer enthalte:

Grande est la différence entre *roman* et *conte*. Dans le premier, il est toujours question d'amour et de guerre; *c'est un composé et une suite de plusieurs aventures supposées*, tandis qu'une seule est ordinairement le sujet d'un conte.[208]

Der Roman sei darüber hinaus inhaltlich an die Themen Liebe und Krieg gebunden.

Diese sehr unterschiedlichen Gattungseinteilungen, insbesondere der schwankende Gebrauch von *conte*, sind Relikte der älteren Oppositionssysteme. Man findet im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sowohl ein dreigliedriges System, bestehend aus *conte*, *nouvelle* und *roman*, als auch ein zweigliederiges, in dem sich *conte* oder *nouvelle* auf der einen Seite und *roman* auf der anderen Seite gegenüberstehen. Innerhalb des dreigliedrigen Systems kann der *conte* in Opposition zur *nouvelle* einerseits als kleine, ‚leichte', unterhaltende Gattung konzipiert werden; diesen Typ des kurzen und heiteren *conte* könnte man als Fazetien- oder Epigramm-*conte* bezeichnen. Andererseits findet man aber auch den *conte* als märchenhafte, übernatürliche Erzählung, die weder kurz noch heiter sein muß und die ich Märchen-*conte* nennen will.

Der Epigramm-*conte* verliert seine Bedeutung im gleichen Maß, wie die Gesprächs- und Salonkultur des 18. Jahrhunderts untergeht. Weder bei Nodier noch bei Musset-Pathay findet er Erwähnung. Der Märchen-*conte* (*conte de fées, conte merveilleux, conte oriental* u.a.) entwickelt sich im 19. Jahrhundert in zweifacher Weise weiter: Er wandert entweder in die Kinder- und Jugendliteratur ab, oder er wird zum Kunstmärchen.

Aus der Studie von Susanne Schauf über das Weiterleben des französischen *conte de fées* im 19. Jahrhundert geht hervor, daß die weitaus größte Zahl der Märchen in illustrierten, für Kinder bestimmten Samm-

[206] S.-F. de Genlis: *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, Bd. VI, Paris 1806, S. 4. – Nach Pierre Testud vermeidet Rétif de la Bretonne *conte* als Bezeichnung für die *Contemporaines*, da der Begriff für ihn mit einem „récit imaginaire et fantaisiste" assoziiert sei (*Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève/Paris 1977, S. 258).

[207] Musset-Pathay (1768–1832), der Vater von Alfred de Musset, war im Innen- und im Kriegsministerium tätig. Zu seinen wichtigsten Werken zählt die *Histoire de Jean-Jacques Rousseau*.

[208] V.-D. Musset-Pathay: *Contes historiques*, Paris 1826, S. iii.

lungen erschien, wobei die Gattung in dieser Periode sogar noch größere Leserkreise erreichte als in ihrer ‚klassischen' Periode.[209] Haben sich zum einen die Möglichkeiten des Feenmärchens in seiner über 100jährigen Tradition erschöpft, so ist es zum anderen als eine eminent aristokratische Gattung nach der Revolution diskreditiert; sein spielerisch-ironischer Ton gilt nun als typisches Kennzeichen eines elitären Milieus, das in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts seine geschmacksbestimmende Position verloren hat.

Eine andere Form der Fortsetzung findet der Märchen-*conte* im romantischen Kunstmärchen, das, im Gegensatz zu seinen Vorläufern aus dem 18. Jahrhundert, das übernatürliche Geschehen ernst nimmt – nicht, weil die Dichter nun auf einmal an die Feen, Hexen, Zwerge und Zauberer glauben würden, sondern weil sie, wie Heinrich Henel schreibt, „den Symbolwert der Märchengestalten und Märchenvorgänge erkennen" und weil ihnen das Märchen erlaubt, „Ahnungen von der Macht des Unbewußten, Einblicke in den archetypischen Verlauf menschlicher Schicksale, Zweifel an dem Bestehen einer objektiven, allen Beobachtern in gleicher Weise zugänglichen Wirklichkeit [...]"[210] zum Ausdruck zu bringen. Im Gegensatz zu Deutschland hat das Kunstmärchen in Frankreich, gepflegt vor allem von Nodier, einen weitaus geringeren Stellenwert und bleibt ohne eine vergleichbare Breitenwirkung. Die Funktion, die in Deutschland das Kunstmärchen einnimmt, wird in Frankreich dagegen von der phantastischen Literatur besetzt, die aufgrund der anderen Traditionen, Rezeptions- und Produktionsbedingungen nur bedingt in direkter Abhängigkeit vom *conte de fées* steht.[211]

Beide Formen des *conte* – Epigramm- wie auch Märchen-*conte* – werden innerhalb der dreigliedrigen Opposition der *nouvelle* gegenübergestellt, wobei diese, unabhängig davon, ob sie als Erzählung einer oder mehrerer Episoden aufgefaßt wird, immer durch die Merkmale des Ernsthaften und Realistischen bestimmt ist.

Wenn dagegen nur noch eine zweigliedrige Opposition zwischen einer narrativen Kurz- und einer Langform besteht, wird der *conte* für das Ernsthafte und Wahrscheinliche frei (Musset-Pathay), während die *nouvelle* den Bereich des Übernatürlichen okkupieren kann: In Bazots Katalog der verschiedenen Novellentypen findet man die Bildung *nou-*

[209] S. Schauf: *Die verlorene Allmacht der Feen. Untersuchungen zum französischen Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1985.

[210] H. Henel: „Anfänge der deutschen Novelle", *Monatshefte für deutschen Unterricht* 77, no. 4 (1985), S. 443.

[211] S. Schauf: „A propos d'un genre négligé du XIXe siècle: le conte de fées littéraire", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 11 (1987), S. 75.

velle-féerie, die noch einige Jahrzehnte zuvor als widersprüchlich gegolten hätte.[212] Durch die zunehmende Unschärfe der beiden Gattungsbezeichnungen werden die Termini *conte* und *nouvelle* schließlich austauschbar.

Nachdem wir die Aufhebung der Opposition von *conte* und *nouvelle* auf der Ebene der expliziten Gattungsmerkmale beschrieben haben, wollen wir uns nun der Frage zuwenden, welche Rolle in diesem Prozeß das implizite Merkmal der starken Konstruktion spielt.

Diderot und die Problematisierung des conte

Hier kommen wir auf jenen Autor zu sprechen, der wie kein anderer französischer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts Einfluß auf die Gattung *nouvelle* im 19. Jahrhundert genommen hat: Denis Diderot. Zwar fanden Diderots Erzählungen keine unmittelbare Nachfolge, ihre Wirkung auf die französische Novelle des 19. Jahrhunderts ist aber, wie in Kapitel 4 ausgeführt werden soll, ab den späten 1820er Jahren nachzuweisen. Daß die Tragweite seines Beitrags zur Novellistik bislang meistens verkannt wurde, hat zweierlei Gründe: Zum einen gelten seine hierfür maßgeblichen, im Epilog zu *Les Deux amis de Bourbonne* vorgetragenen Ausführungen nicht als eine Poetik der Kurzerzählung, sondern des realistischen *Romans*.[213] Zum anderen scheint seine ausschließliche Verwendung der Bezeichnung *conte* eine Relevanz dieser Äußerungen für die Novelle auszuschließen.

Diderots spezifischer Gebrauch von *conte* macht es erforderlich, kurz auf seine in *Les Deux amis de Bourbonne* aufgestellte Typologie einzuge-

[212] Bazot, *L'Île de l'abomination, nouvelle-féerie*, in: *Nouvelles parisiennes*, Bd. III, S. 128–162. – Vgl. Godenne, „La nouvelle française", S. 104: „N'y a-t-il pas [...] des cas où une synonymie entre les termes ne se posera jamais? «Conte de fées», «conte de Noël» dira-t-on notamment, et non «nouvelle de fées», «nouvelle de Noël»." Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts findet man vereinzelt die Bezeichnung *nouvelle* für eine märchenhafte Erzählung (z. B. Florian: *Bathmendi, nouvelle persane* [1784]; Boufflers: *Tamara, ou le lac des pénitents* [1810]).

[213] Z. B. H. R. Jauß: „Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal", in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von dems., München 1969, S. 157–178. Zur Bedeutung Diderots für den bürgerlich-realistischen Roman siehe auch C. Bevernis: „Die Weiterentwicklung der ästhetischen Konzeptionen Diderots durch Balzac", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 13, no. 2/3 (1964), S. 179–187, und K. Stierle: „Epische Naivität und bürgerliche Welt. Zur narrativen Struktur im Erzählwerk Balzacs", in: *Honoré de Balzac*, hg. von H. U. Gumbrecht u. a., München 1980, S. 175–217.

hen, die ich zu einem späteren Zeitpunkt ausführlicher darstellen werde. Die Schwierigkeit der Einordnung von Diderots Theorie und Praxis der Erzählung liegt u. a. darin begründet, daß die von ihm gewählten Bezeichnungen weder mit den im 18. Jahrhundert gebräuchlichen noch mit den von der heutigen Literaturwissenschaft benutzten übereinstimmen, ja ihnen zum Teil sogar widersprechen.[214] Weder entspricht die von ihm *conte merveilleux* genannte Gattung dem Märchen, noch hat sein *conte historique* etwas mit jener historischen, oder besser gesagt historisierenden Erzählweise zu tun, wie sie damals von der *nouvelle historique* verkörpert wurde.

Diderot unterscheidet drei Arten von *conte*: Der *conte merveilleux* ist, wie die Wahl seiner Beispiele – Homer, Vergil, Tasso – zeigt, mit dem Epos gleichzusetzen.[215] Er hat mit dem *conte plaisant* gemeinsam, daß es sich um eine amimetische Gattung handelt. Der *conte plaisant* entspricht dem *conte*, wie er uns in den bisherigen Definitionen des 18. Jahrhunderts begegnet ist: Er reklamiert keinen Anspruch auf Authentizität, ja er entfernt sich im Vergleich zum *conte merveilleux* sogar noch weiter von der Natur: „il y a le *conte plaisant* à la façon de La Fontaine, de Vergier, de l'Arioste, d'Hamilton; où le conteur ne se propose ni l'imitation de la nature, ni la vérité, ni l'illusion."[216] Seine Hauptintention ist die Unter-

[214] Laut R. Niklaus ging es Diderot vor allem darum, die existierenden Gattungen zu zerstören, so daß er neue und hybride Formen hervorbrachte („Diderot's moral tales", *Diderot Studies* 8 [1966], S. 310). Diderot unterscheidet sich dadurch von der Gattungsdiskussion im 18. Jahrhundert, deren Anliegen es nicht so sehr war, die tradierten Gattungen zu verwerfen als neue Gattungen zu schaffen, die ihren Platz im Schatten des klassischen Palastes haben (vgl. D. Mornet: „La Question des règles au XVIIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France* 21 [1914], S. 614).

[215] Nicht umsonst spricht er in Zusammenhang mit dem *conte merveilleux* in der Vergangenheit („il *a obtenu* le degré de perfection que le genre de son ouvrage *comportait*"; Herv. K. A.). Der *conte merveilleux* gibt die Dinge vergrößert wieder: „La nature y est exagérée"; „tout se fait en grand comme les choses se font autour de vous en petit." Dennoch entsteht durch diese ‚Vergrößerung' „une terre inconnue, où rien ne se passe comme dans celle que vous habitez". In dem Maß, wie der Erzähler aber das „module" beachte, wird zumindest proportional das Verhältnis zur nachgeahmten Wirklichkeit bewahrt. Er nehme sich vor, die wirkliche Welt darzustellen, aber in einer Art und Weise, die alle Gegenstände darin erhabener und größer mache, so daß der Leser sie in dieser Verfremdung nicht wiedererkenne und daher nicht mit seiner eigenen Wirklichkeit identifiziere, sondern sich in einer unbekannten Welt zu befinden glaube: „si le *conte*ur a bien gardé le module qu'il a choisi, si tout répond à ce module et dans les actions, et dans les discours, il a obtenu le degré de perfection que le genre de son ouvrage comportait, et vous n'avez rien de plus à lui demander." (Diderot: *Œuvres complètes*, hg. von H. Dieckmann und J. Varloot, Bd. XII [Fiction IV], Paris 1989, S. 454)

[216] Ebd., S. 454. Zu Diderots Beurteilung Vergiers siehe die Anmerkungen von Dieckmann; Gudin schreibt über ihn: „Vergier, Piron, Grécourt étaient des hommes aimables, d'excellens convives; tout ce qu'ils récitaient le verre à la main, était admiré, et ne man-

haltung. Diderot beschreibt den *conte plaisant* als eine Gattung, in der Erzähler und Adressat eng miteinander in Kontakt stehen, insofern der Erzähler versucht, bestimmte Erwartungen des Lesers in bezug auf stilistische und formale Anforderungen zu erfüllen:

il s'élance dans les espaces imaginaires. Dites à celui-ci: Soyez gai, ingénieux, varié, original, même extravagant, j'y consens; mais séduisez-moi par des détails; que le charme de la forme me dérobe toujours l'invraisemblance du fond: et si le conteur fait ce que vous exigez, il a tout fait.

Mit diesen Forderungen entspricht der *conte plaisant* dem *conte* tout court im oben definierten Sinn.

Den amimetischen Formen *conte plaisant* und *conte merveilleux* steht als dritte Form der *conte historique* gegenüber. Obwohl Diderot als Beispiel dieser Gattung die „nouvelles" von Scarron, Cervantes[217] und ursprünglich auch Marmontel[218] nennt, verwendet er nicht die naheliegende Zusammensetzung *nouvelle historique*, da diese mit einer festen Gattungsvorstellung verbunden ist. Obwohl die *nouvelle historique* zur Zeit ihrer Entstehung im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts beanspruchte, sich durch die strikte Beachtung der Wahrscheinlichkeit von den Absurditäten des zeitgenössischen Romans abzugrenzen, stellte sie die romaneske Erfindung über die historische Wahrheit, indem sie diese mit galanten Liebesintrigen ausschmückte. Sie erweckte also gerade nicht die Erwartung der Wirklichkeitstreue, die Diderot mit dem Terminus *conte historique* assoziiert wissen möchte. Diderots Theorie des *conte historique* in *Les Deux amis de Bourbonne*, das Kernstück seiner Novellentheorie, wird weiter unten in Kapitel 4.1 ausführlich analysiert. Im Zusammenhang mit dem Feld des *conte* ist hingegen vor allem die zwei Jahre später entstandene Erzählung *Ceci n'est pas un conte* von Bedeutung, die den Gattungsbezug zum *conte* bereits im Titel thematisiert.

quait pas d'être prôné dans toutes les tables de Paris. Mais les faibles échos de tant de soupers pouvaient à peine porter le bruit de leur renommée de la salle à manger dans la place publique." (Gudin de La Brenellerie, *Contes*, Bd I, S. 224)

[217] Der Gebrauch von *nouvelle* ist hier durch die Titel der als Beispiele zitierten Werke bedingt (Scarron: *Nouvelles tragi-comiques;* Cervantes: *Novelas ejemplares*) und läßt keinen Rückschluß auf eine Unterscheidung von *conte* und *nouvelle* zu, die man bei Diderot nirgends antrifft.

[218] Den Namen Marmontel findet man in der *Correspondance littéraire;* er wird von Naigeon in seiner Ausgabe der Werke Diderots wiederaufgegriffen. In den *Contes moraux et Nouvelles idylles de M.M. D... et Salomon Gessner* (Zürich 1773), in denen *Les Deux amis de Bourbonne* zum ersten Mal in gedruckter Form erschien, ist er dagegen eliminiert.

Diderot: Ceci n'est pas un conte

Während Voltaire die existierenden Gattungsmerkmale des *conte* aufgreift und für seine Zwecke benutzt, setzt Diderot auf einer fundamentaleren Ebene an, indem er die im 18. Jahrhundert geläufige *conte*-Konzeption problematisiert und in Frage stellt. Was Werner Krauss aus politischer Sicht über *Ceci n'est pas un conte* sagte:

> Seine Schöpfung ist in einem viel tieferen Sinne oppositionell als eine ganze, meist nur an äußeren Symptomen haftende Literatur der Schlüsselromane, der hämischen Satire und der aus dem Ausland eingeschmuggelten politischen Pamphlete[219],

gilt auch für Diderots Umgang mit den Gattungsnormen, die er wie kein anderer französischer Autor seiner Zeit veränderte.

Der Titel *Ceci n'est pas un conte* greift die Bezeichnung *conte* im Sinne einer erfundenen und daher unglaubwürdigen Geschichte auf, um sie zu negieren, gemäß der Logik: Wenn dies keine Erzählung, d.h. keine erfundene Geschichte ist, dann muß es sich um eine wahre Geschichte handeln. Die Einleitung präzisiert dies:

> Lorsqu'on fait un conte, à quelqu'un qui l'écoute, et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur.[220]

Diderots späterer Herausgeber Naigeon merkte zu dem Ausdruck *conte* an: „Ce mot suffirait pour ôter au lecteur toute confiance dans le récit qui va suivre; et cependant il est littéralement vrai".[221]

Der *conteur* (im folgenden A. genannt), der im Zwischentext dieser dialogischen Erzählung[222] in der ersten Person spricht und als Alter ego Diderots angesehen werden kann,[223] erzählt dem *auditeur* (= B.) zwei Beispiele für Undankbarkeit in der Liebe, wobei im ersten die Frau, im zweiten der Mann undankbar ist.

[219] W. Krauss: „Französische Novellistik im 18. Jahrhundert: Diderot [1959]", in: *Die romanische Novelle*, hg. von W. Eitel, Darmstadt 1977, S. 225.

[220] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 521.

[221] Ebd., S. 529.

[222] Der dialogische Rahmen und die über weite Strecken szenische Darstellungsform werfen die Frage auf, ob *Ceci n'est pas un conte* überhaupt als narrativer Text betrachtet werden darf oder ob man ihn nicht vielmehr im Kontext des Dialogs betrachten müßte. Es darf aber nicht vergessen werden, daß der *conte* auch in dialogischer Form auftritt (s. Bret, *Essai de contes moraux et dramatiques*).

[223] Vgl. die Hinweise auf eine Identifizierung zwischen Diderot und A. in Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 526f., Anm. 9.

(I) Die erste Geschichte handelt von dem mittellosen Tanié, der der schönen Madame Reymer nicht genug bieten kann, um sie dauerhaft an sich zu binden. Er reist nach Santo-Domingo, wo er ein kleines Vermögen ansammelt, und kehrt zehn Jahre später wieder zu ihr zurück. Als er einige Zeit später den Auftrag bekommt, die Leitung eines Handelshauses in Kanada zu übernehmen, will er sich nur ungern ein zweites Mal von seiner Freundin trennen; diese jedoch wünscht, daß er das einmalige Angebot annimmt. Seine Ahnung, daß sie sich nicht wiedersehen, erfüllt sich, denn kurze Zeit darauf fällt er einem Fieber zum Opfer.

(II) In der zweiten Geschichte – einer ‚Parallelgeschichte', wie Goethe sagen würde – wird die Rolle des Undankbaren von dem Gelehrten Gardeil übernommen, der nach vielen Jahren des Zusammenlebens die Liebe seiner Freundin Mlle de La Chaux verschmäht und die Aufopferung, mit der sie seinen Ruhm vermehrt hat, mit Kälte und Gleichgültigkeit vergilt. Auch diese Geschichte endet mit dem Tod des aufopferungsvollen Partners. Sie ist allerdings komplexer: Mlle de La Chaux stirbt nicht aus Kummer, wie man nach der Krankheit, an der sie nach der Trennung leidet, vermuten könnte. Sie wird wieder gesund und stirbt erst viele Jahre später. Während dieser Zeit verliebt sich ihr Arzt Le Camus in sie, wird aber nicht wiedergeliebt. Sie befindet sich ihm gegenüber nun auf einmal in derselben Position der Undankbarkeit, wie sie Gardeil gegenüber ihr eingenommen hatte. Es liegt also in der zweiten Geschichte eine doppelte Spiegelung der ersten vor.

Die dialogische Form von Diderots Erzählung[224] ermöglicht das Spiel mit der diskrepanten Informiertheit und die Kontrastierung von Figurenperspektiven. Dieses dramenspezifische Verfahren zeugt für Diderots kreativen Umgang mit den literarischen Genres: Während Marmontel lediglich deren Spektrum vorsichtig erweitern will, erschüttert Diderots Gattungsmischung die Grundfesten des klassizistischen Gattungssystems.[225]

Die unterschiedliche Betroffenheit und der unterschiedliche Grad der Informiertheit der Figuren hat Auswirkungen auf die Erzählung.[226] In (I)

[224] Zum Dialog als Diderots bevorzugtem Ausdrucksmittel siehe u. a. R. Galle: „Diderot – oder die Dialogisierung der Aufklärung", in: *Europäische Aufklärung III*, hg. von J. von Stackelberg, Wiesbaden 1980, S. 209–248, und C. Sherman: *Diderot and the art of dialogue*, Genève 1976.

[225] Robert Niklaus betont den Einfluß des Dramas auf Diderots *contes*: „Diderot [...] a su transporter dans le conte avec des résultats heureux une technique d'homme de théâtre. Il fait intervenir le dialogue pour multiplier les points de vue, il définit ses personnages par leurs gestes, il indique le lieu de la scène et compose ses tableaux comme le fond d'une scène." („Diderot et le conte philosophique", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 13 [1961], S. 302f.)

[226] In (I) ändert sich A.s Darstellung der drei zentralen Szenen in Abhängigkeit vom unterschiedlichen Grad seiner Informiertheit: Bei der ersten Szene, die er nur aus Erzählun-

ist B., in (II) ist A. emotional vorbelastet. B. gibt am Ende der ersten Geschichte zu, daß er selbst einer von Taniés Nachfolgern als Geliebter von Madame Reymer war.[227] Daß er die Geschichte, zumindest teilweise, schon kennt, zeigt sich in seinen kurzen Zwischenbemerkungen, welche A.s neutrale Erzählung orchestrieren, vorantreiben[228] oder abkürzen[229] und ihre Wahrhaftigkeit bestätigen.[230] A.s affektive Bindung an Mlle de La Chaux drückt sich in seiner emphatischen Rhetorik und den Abweichungen von der chronologischen Reihenfolge aus.[231] Obwohl in (II) die durchschnittliche Unterbrechungsfrequenz nur halb so groß ist wie in (I), wird A.s Erzählfluß hier stärker von B.s Repliken beeinflußt. Während man in (I) Erzählung und Kommentar voneinander trennen kann, ist dies in (II) nicht immer möglich. Gleich zu Beginn wird A. von B. in Ausführungen zu einer Nebenfigur verwickelt, so daß der eigentliche Protagonist der Geschichte aus dem Blickfeld gerät. Das folgende Portrait Mlle de La Chaux' wird ausgelöst durch B.s Kommentar zu A.s auffälliger emotionaler Beteiligung an ihrem Schicksal. Im Unterschied zu (I) treibt B. in (II) nicht ständig die Erzählung ungeduldig voran, sondern zeigt Überraschung, Verwunderung, ja sogar Ungläubigkeit angesichts des Verlaufs der Geschichte und äußert Vermutungen über ihren Weitergang.

Diese Akkumulation von Unterbrechungen und Abschweifungen spiegelt die Reaktion eines Lesers wider, der in eine neue Geschichte eintaucht. Die größte Aufmerksamkeit wird ihm am Anfang abverlangt: Er wird mit Figuren konfrontiert, die er nicht kennt, er muß entscheiden, ob er ihnen genügend Interesse entgegenbringen kann, um ihre Geschichte bis zum Ende zu verfolgen, er muß ersten Kontakt mit den

gen der Beteiligten kennt, beschränkt er sich auf die Wiedergabe der Rede; bei der zweiten und dritten war er selbst anwesend und kann daher als unmittelbarer Zeuge des Geschehens den emotional aufgewühlten Gemütszustand der Personen durch Beschreibung ihrer Affekte und Gesten präzise wiedergeben („fondait en larmes", „en sanglotant", „l'œil sec", „l'âme serrée", „désordre d'idées", „désespoir", „agonie", „long cri").

[227] Es spricht einiges dafür, daß B. bereits während der Zeit, als Tanié zum ersten Mal in Übersee war, dessen Nachfolger war, nicht erst nach Taniés Tod, wie Proust annimmt (Diderot: *Quatre contes*, hg. von J. Proust, Genève 1964, „Introduction", S. LIII). Daher auch seine Überraschung darüber, daß Tanié mehrere Nachfolger hatte, denn er dachte bislang, er sei – zumindest in dieser Zeit – der einzige gewesen; außerdem weiß er, wie hoch damals Mme Reymers Einkommen war (Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 526).

[228] „cela était fort beau; mais cela ne pouvait durer" (ebd., S.524).

[229] „ce qu'elle aurait fait quinze jours, un mois plus tard"; „je vous dispense de la pantomime de Mme Reymer. Je la vois, je la sais..." (ebd., S. 524).

[230] „et moi aussi, je l'ai connue" (ebd., S. 523); „elle l'était [d. h. reich], la coquine, dix fois plus qu'elle ne le méritait" (S. 528).

[231] Er beginnt seine Erzählung mit einem Nachruf auf die tote Mlle de La Chaux.

Raum-Zeit-Koordinaten aufnehmen und sich in ihnen orientieren. Ist die narrative Maschinerie erst einmal in Gang gekommen, überläßt er sich willig der Erzählung und erwartet mit mehr oder weniger großer Ungeduld ihren Ausgang. Der Dialogverlauf spiegelt somit eine metanarrative Thematik wider.

Durch die dialogische Vermittlung wird der narrative Inhalt perspektivisch gebrochen und in Abhängigkeit von der Rezeptionshaltung des Hörers/Lesers gestellt. Wichtiger noch ist, daß B.s unterschiedliches Vorwissen seine moralische Beurteilung der Geschichten beeinflußt. Während er in (I) zynische Kommentare abgibt und auf der Seite derer steht, die den vertrauensseligen, aufopferungsvollen Tanié für einen Dummkopf halten, ist er in (II) über die Kaltschnäuzigkeit, mit der Gardeil die treue Mlle de La Chaux zurückweist, empört. *Ceci n'est pas un conte* zeigt auf, daß das Vorwissen des Lesers, seine eigenen Erfahrungen und moralischen Grundüberzeugungen bei der Erstellung des Sinns eine entscheidende Rolle spielen.

In dem abschließenden Epilog ergreift der abstrakte Autor[232] das

[232] Charles Ferguson ist der Ansicht, daß der Erzähler des Epilogs immer noch A. ist. Durch diese Figur wende sich Diderot an den realen Leser („Fiction versus fact in the age of reason. Diderot's *Ceci n'est pas un conte*", *Symposium* 21 [1967], S. 238). Jutta Lietz dagegen argumentiert, daß der Sprecher des Epilogs nicht mit A. gleichzusetzen sei. Dafür sprechen der hypothetische Charakter seiner Aussagen (Wechsel zu Futur und Konditional) und die Tatsache, daß der mögliche Einwand, dem der Sprecher des Epilogs entgegnet, sich nicht auf die vorausgegangene, von B. stammende Äußerung bezieht. Lietz nimmt an, daß es sich bei dem „Monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles" um einen neuen fiktiven Gesprächspartner handelt („,Je savais tout cela.' Bemerkungen zur Rolle des Zuhörers in zwei Erzählungen von Diderot: *Ceci n'est pas un conte* und *Madame de la Carlière*", *Romanistisches Jahrbuch* 34 [1983], S. 127f.). – In der Tat läßt sich nicht leugnen, daß zwischen der letzten Replik von B. und dem Schluß ein Bruch besteht. Der Beginn des Epilogs läßt sich schwerlich als direkte Fortsetzung des Gesprächs zwischen A. und B. auffassen. Die Verwendung von „on" anstelle von „vous" legt nahe, daß der Sprecher gedanklich nicht bei B. ist, sondern bei einem imaginären Adressaten. Andererseits ist rätselhaft, weshalb der vom Erzähler Angesprochene ein „Monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles" sein soll.

Es könnte sich wiederum um einen Dialog handeln, bei dem jedoch die Stimmen nicht mehr kenntlich gemacht sind. Dies entspricht auch Diderots Tendenz, die Rollen von Erzähler und Zuhörer ununterscheidbar zu machen. Selbst die damaligen Kopisten hatten z.T. Mühe, die einzelnen Repliken voneinander zu unterscheiden. Die Herausgeber der zitierten Ausgabe äußern die Vermutung, daß die Ununterscheidbarkeit möglicherweise gewollt war (S. 365). Der erste Teil des Epilogs (bis „au jugement dernier") ginge dann auf das Konto des Erzählers Diderot, der zweite („Mais mettez la main ...") wäre eine Gegenstimme dazu. So gesehen erscheint alles logisch: der erste Teil vertritt eine in sich konsistente Position: Man darf einen Menschen nicht aufgrund einer einzigen Handlung beurteilen; man muß trennen zwischen Verhalten in der Liebe und Ehrenhaftigkeit im übrigen Leben; wenn man Gardeils Verhalten als Verbrechen ansieht, gäbe es noch mehr Schurken, als ohnehin schon existieren. Im Anschluß daran stellt sich der Sprecher die Frage, ob er zu letzterer Sorte von Männern gehört. Daß er ihr ausweicht,

Wort, um das einhellige Urteil, das die beiden Gesprächspartner über die Personen der Geschichten gefällt haben, zu hinterfragen: „Mais on me dira peut-être que c'est aller bien vite que de prononcer définitivement sur le caractère d'un homme d'après une seule action."[233] Wenn man so streng urteile, so fährt er fort, bliebe auf der Welt kein Sterblicher mehr übrig, der nach christlicher Auffassung ins Himmelreich eingehen dürfe. Da niemand in der Lage sei, erloschene Liebesgefühle durch bewußte Willensanstrengung wiederzubeleben, dürfe man Tanié nicht allein aufgrund seines Verhaltens gegenüber Mlle de la Chaux verurteilen. Er stellt die Frage: „dites-moi, vous, monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse [= Gardeil] pour votre ami. Vous hésitez? Tout est dit."[234]

Dieser Schluß wirft mehr Fragen auf, als er Antworten gibt.[235] Er spiegelt insofern die schwankende, sprunghafte und inkonsequente Haltung wider, die B. gegenüber der Erzählung von A. eingenommen hat. Indem Diderot eine solche problematische Rezeptionshaltung dem Text gleich in zweifacher Weise – durch den innertextuellen Adressaten und den im Epilog sprechenden (abstrakten) Autor – einschreibt, induziert er denselben Reflexionsprozeß beim Leser.[236]

Anders als der Titel ankündigt, enthält *Ceci n'est pas un conte* nicht nur eine, sondern gleich zwei voneinander unabhängige Geschichten, die

bedeutet, daß er ebenfalls ein Gardeil ist, also ein „apologiste des trompeurs et des infidèles". Auf die Frage, ob er Gardeil zum Freund haben möchte, zögert er, denn Gardeils Einstellung zur Freundschaft kann er nicht teilen. Die Ausgabe der *Œuvres complètes* von Dieckmann zitiert in diesem Zusammenhang eine Stelle aus dem *Encyclopédie*-Artikel *Inconstance*, die eine ähnliche Wendung vollzieht wie der Schluß von *Ceci*: „Je ne blâme point l'*inconstance* qui nous fait abandonner un objet de prix pour un objet plus précieux encore, dans toutes ces bagatelles qui ne souffrent point, qui ne sentent point, et qui font notre bonheur sans le partager. Mais en amitié, en attachement de cœur, si l'on permettait cette préférence, on quitterait, on serait quitté, et la porte serait ouverte au plus étrange dérèglement." (S. 547) Es handelt sich also um einen Widerstreit in Diderot selbst.

[233] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 546.

[234] Ebd., S. 547.

[235] Er wurde sehr unterschiedlich bewertet: Für Balzac steht fest, daß Diderot auf der Seite Gardeils steht („Evidemment, il [Diderot] a conclu pour la belle Rymer [sic] et pour Gardeil, tout en plaignant mademoiselle Delachaux", *Œuvres diverses III [1836–1848]*, hg. von M. Bouteron und H. Longon, Paris 1940, S. 319), nach J. Proust liegt für Diderot die Schuld bei Gardeil (Diderot, *Quatre contes*, S. LXVII). Die neuere Diderot-Forschung betrachtet diesen rätselhaften Satz als Ausdruck einer aporetischen Situation (vgl. R. Groh, *Ironie und Moral im Werk Diderots*, München 1984, S. 180).

[236] Zu der dadurch ausgelösten „Dynamisierung der Moral" siehe A. Amend-Söchting, „Denis Diderot, *Les deux amis de Bourbonne* (1770) und *Ceci n'est pas un conte* (1772)", in: *18. Jahrhundert – Theater, Conte philosophique und Philosophisches Schrifttum*, hg. von D. Rieger, Tübingen 2001, S. 263–292, bes. S. 279–290.

zueinander in einem Verhältnis der Komplementarität stehen. Diese Verdoppelung muß in Zusammenhang mit dem Anlaß des Erzählens gesehen werden, der Lesung eines „ouvrage“, der A. und B. zuvor beigewohnt haben. B. beschreibt dieses Werk als „une litanie d'historiettes usées [...] qui ne disaient qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes très malfaisantes.“[237] Aus diesem Grund will A. seine „historiette“ zuerst für sich behalten, denn auch er kann mit keinen größeren Weisheiten aufwarten („mon historiette ne prouve pas plus que celles qui vous ont excédé“[238]). In der Tat unterscheidet sich die Maxime, mit der A. seine erste Geschichte einleitet („Il faut avouer qu'il y a des hommes bien bons et des femmes bien méchantes“[239]) in ihrer Banalität nicht wesentlich von der des „ouvrage“, ja sie wird darin sogar noch überboten durch ihre Umkehrung: „Et puis s'il y a des femmes très méchantes et des hommes très bons, il y a aussi des femmes très bonnes et des hommes très méchants.“[240]

B. greift diese Maxime am Ende auf, allerdings mit einer entscheidenden Veränderung:

S'il y a un bon et honnête Tanié, c'est à une Reymer que la Providence l'envoie. S'il y a une bonne et honnête de la Chaux, elle deviendra le partage d'un Gardeil, afin que tout soit fait pour le mieux.[241]

Es geht also nicht mehr um die Frage, welches das undankbarere Geschlecht ist, sondern um eine Aussage über die Kontingenz des Lebens[242], die ausgerechnet die treuen, aufopferungsvollen und ehrlichen Menschen auf solche stoßen läßt, die deren Qualitäten nicht zu schätzen wissen.

Die Paarung von Gegensätzen ist nun aber ein typisches Merkmal des *conte* in seiner kontrastiven Variante. Durch die vielfältigen Spiegelungen und Kontraste der beiden Geschichten von *Ceci* dekuvriert Diderot

[237] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 521f.
[238] Ebd., S. 522.
[239] Ebd., S. 523.
[240] Ebd., S. 529.
[241] Ebd., S. 546.
[242] Man kann davon ausgehen, daß mit „Providence“ nicht mehr die christliche Vorsehung gemeint ist, sondern ein säkularisierter Providenzbegriff, der mit Kontingenz gleichzusetzen ist (siehe hierzu G. Neumann: „Ritualisierte Kontingenz. Das paradoxe Argument des ‚Duells' im ‚Feld der Ehre' von Casanovas *Il duello* (1780) über Kleists *Zweikampf* [1811] bis zu Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*“, in: *Kontingenz*, hg. von G. v. Graevenitz und O. Marquard, München 1998, S. 343–372; W. Frick: *Providenz und Kontingenz*, Tübingen 1988). Darauf verweist auch der Zusatz „afin que tout soit fait pour le mieux“, der mit seiner Anspielung auf Leibniz eine weitere ironische Spitze enthält.

die Erzählung als eine bewußte Konstruktion, die der ungeordneten Wirklichkeit aufgestülpt wird. Er problematisiert die Gattung des *conte*, indem er darauf hinweist, daß die starke Konstruktion nur bei oberflächlicher Betrachtung eine eindeutige Regel demonstriert. In Wirklichkeit läßt sich aus den erzählten Geschichten keine Schlußfolgerung ziehen, weil die Realität immer weit über die im literarischen Werk notwendigerweise vorgenommene Selektion und Ordnung des Geschehens hinausgeht.[243] Der Einzelfall kann nicht in der Regel aufgehen, weil die Wirklichkeit stets komplexer ist.

Indem der Epilog zu bedenken gibt, daß man einen Menschen nicht aufgrund einer einzigen Handlung beurteilen kann, wird die ‚Nützlichkeit' der Geschichte in Zweifel gezogen, die von der Voraussetzung ausgeht, daß der Leser durch den exemplarisch vorgeführten Einzelfall dazu bewogen wird, sein Verhalten zu überdenken oder zu verändern.[244] Sobald man beginnt, eine allgemeine Maxime zur Grundlage einer Erzählung zu machen, kann man nicht umhin, das Wirkliche artifiziell zu konstruieren, ihm ein Gerüst aufzusetzen.

Daß die beiden Geschichten von *Ceci* dennoch in einem höheren Sinne ‚wahr' sind, ist auf die Instanz des innerfiktionalen Zuhörers zurückzuführen. Durch diese werden sie nicht nur als authentisch legitimiert (indem B. die Angaben von A. bestätigt, korrigiert und ergänzt), sie werden auch einer moralischen Beurteilung unterworfen, deren Bezugspunkte nicht die kontrastiven Kategorien ‚gut' und ‚böse' sind, sondern die Erfahrungen eines Individuums in all ihrer Vielfalt.

Diderot benutzt das Gerüst wie die berühmte Wittgensteinsche Leiter, die man abwerfen muß, sobald man über sie hinausgestiegen ist:[245] als ein Hilfsmittel, das ihm erlaubt, die Frage nach der Wahrheit des *conte* zu stellen. Einer eindeutigen Antwort darauf entzieht er sich gemäß der ihm eigenen Vorliebe für das Paradox und die Aporie. Insofern ist er radikaler

[243] Zum Begriff des Geschehens s. K. Stierle: „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte", in: ders., *Text als Handlung*, München 1975, S. 49–55.

[244] Möglicherweise spricht die Gattungsbezeichnung *historiette*, die A. für seine Geschichte (I) wählt, dafür, daß Diderot dabei an den *conte moral* dachte. *Historiette* wurde seit seinem Erstbeleg in einem Brief von Mme de Sévigné an Ménage (1650) in Abgrenzung zu *histoire* verwendet (F. Nies: „Das Ärgernis ‚historiette': für eine Semiotik der literarischen Gattungen", *Zeitschrift für romanische Philologie* 89 [1973], S. 421–439). *Histoire* impliziert dabei die Schilderung bedeutsamer Ereignisse, deren Faktizität gesichert ist. Das Suffix *-ette* stuft den Begriff unter die *termes badines* und die ‚niederen' Literaturgattungen ein (S. 424). Ab etwa 1760 gewinnt der Terminus ein höheres literarisches Prestige und kann, im Sinne von „exemples de vérité morale", fast synonym zu *conte moral* gebraucht werden (S. 428).

[245] L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 1989, S. 85 (Tractatus, 6.5.4.).

als Voltaire, dessen *contes philosophiques* zwar mit einem Fragezeichen enden, einem Fragezeichen jedoch, das nicht auf ewig einer Antwort harren muß.[246]

Musset-Pathay: Contes historiques

Musset-Pathay könnte Diderots Ausführungen zum *conte historique* aus der 1821–23 erschienenen Brière-Ausgabe gekannt haben, die nach mehreren Jahrzehnten der Vergessenheit die Wiederentdeckung des Aufklärers einleitete. Nicht nur greift der Titel seiner Erzählsammlung *Contes historiques* (1826) die von Diderot kreierte Bezeichnung in ihrer speziellen, den Realismus betonenden Bedeutung wieder auf,[247] auch die darin enthaltenen Texte selbst lassen durch ihre dialogische Form und ihre Verbindung von Erzählung und theoretischer Reflexion auf einen möglichen Einfluß des Philosophen schließen.

Musset-Pathays *Contes historiques* sind eine Sammlung von Erzählungen, die in eine Rahmengeschichte eingebettet sind. Ort des Rahmens ist eine Pariser Gesellschaft, die sich anläßlich einer Taufe versammelt hat. Als das Gespräch auf die *Contes nouvaux* von Madame Guizot und von Adrien de Sarrazin[248] kommt, bedauert der Ich-Erzähler, daß es heutzutage zwar die verschiedensten Arten von *contes* gebe, aber keine *contes historiques*. Sein Gesprächspartner Delwins macht ihn darauf aufmerksam, daß diese Bezeichnung ein Widerspruch in sich sei. In der Tat weist die vom Erzähler zitierte Definition der *contes* als „histoires *vraies* ou *fausses* que l'on fait dans la conversation"[249] die Gattung als alles andere denn eine Domäne des Wahren aus. Auch der Zusatz „historique" wird vom Ich-Erzähler relativiert: „L'histoire! Elle est pleine d'aventures supposées, de fables..." Jede historische Tatsache enthalte Erfundenes; umgekehrt könne kein *conte* so gänzlich aus der Luft gegriffen sein, daß er nicht auch etwas Wahres enthalte.[250]

Die Möglichkeit historischer Wahrheit wird grundsätzlich in Zweifel gezogen, da dreierlei Faktoren zu deren Verfälschung beitragen können. Die Unzuverlässigkeit der menschlichen Sinnesorgane und des Gedächt-

[246] Oder, mit den Worten von Haydn Mason: Voltaire kommentiert das Chaos, Diderot ahmt es nach („Contradiction and irony in Voltaire's fiction", in: *Studies in French fiction in honour of Vivienne Mylne*, hg. von R. Gibson, London 1988, S. 188).

[247] In anderen Fällen dient der Zusatz *historique* zu *conte* nur der historischen Situierung, z. B. bei Mme de Genlis, deren *Chevaliers du cygne ou la Cour de Charlemange* (1795) im Untertitel „conte historique *et* moral" genannt werden.

[248] Pauline Guizots *Contes nouveaux* erschienen 1824, Sarrazins *Contes nouveaux, et nouvelles nouvelles* 1813.

[249] Musset-Pathay, *Contes historiques*, S. iii.

[250] Ebd., S. iiif.

nisses führe dazu, daß ein Bericht um so ungenauer werde, je mehr Zeit seit dem berichteten Ereignis vergangen sei:

Un fait dont nous étions acteurs, et dont nous faisons le récit, n'est jamais raconté par nous avec exactitude, quelque bonne foi que nous ayons. Nos yeux nous ont trompés; notre mémoire est infidèle; nous écoutions, nous agissions sous l'influence des passions; ou, si nous avions le bonheur d'en être exempts, sous celle de l'imagination. [...] Bref, il est impossible d'assurer qu'une action s'est passée conformément au récit qu'on en fait.[251]

Unzuverlässig sind daher auch historische Quellen und Dokumente. Als Beispiel dafür nennt der Erzähler die Taufurkunde, bei welcher der Vorname des Kindes, Marie-Joseph-Alphonse, den Pfarrer irrtümlich dazu verleitet habe, „sexe féminin" einzutragen. Eine dritte Fehlerquelle ist die subjektiv bedingte Sicht des Beobachters. Die Umstände der Schlacht von Austerlitz seien, laut Ich-Erzähler, „douteuses, fausses, conjecturales, arrangées sous l'événement." Man brauche nur die Berichte der Sieger mit denen der Besiegten zu vergleichen.

Ce que j'appelle la vérité historique n'est pas tant l'exactitude dans le récit que les grandes leçons qui en résultent. C'est la vérité morale, la seule qui soit de quelque utilité.[252]

Die Schlußfolgerung ist also kein erkenntnistheoretischer Skeptizismus, sondern das altbekannte Argument, daß die moralische Lehre einer Geschichte wichtiger sei als ihre Faktizität.[253]

Für die folgenden *contes* beansprucht der Erzähler, daß sie sowohl die moralische als auch die historische Wahrheit erkennen lassen: „je veux qu'on distingue la vérité, qu'on la sente quand elle est morale, qu'on la voie quand elle est historique." Er versucht diesem Anspruch durch verschiedene Verfahren gerecht zu werden. Zum einen wechselt er zwischen Geschichten mit einer traditionellen erbaulichen Moral (z. B. *Une Veuve romanesque)* und historischen Sittengemälden oder Memoiren, aus denen sich keine eindeutige Morallehre ziehen läßt (z. B. *Salons de Paris*). Eine der Geschichten, *Mémoires de Coligny, aide-de-camp du Prince de Condé*, besteht aus der Wiedergabe eines historischen Dokuments, den

[251] Ebd., S. iv.
[252] Ebd., S. viii.
[253] Daraus leitet der Erzähler ab, wie die Arbeitsweise des Historikers aussehen soll: „Il faudrait qu'un historien fît comme un habile architecte. Vous montrez à celui-ci les fondements à peine visibles d'un monument antique, entièrement ruiné, dont il n'existe plus rien. D'après les règles de son art, il va faire les plans, profils, dessins de ce monument, et le reconstruire s'il est besoin." (S. viii) Der Historiker hat demnach die Freiheit, Details zu erfinden und das historische Geschehen nach Maßgabe seiner vorgefaßten Überzeugungen eher zu konstruieren als zu rekonstruieren.

autobiographischen Notizen, die Jean de Coligny auf den Rand seines Gebetbuches geschrieben hatte. In verschiedenen Lebensabschnitten entstanden, ergeben sie ein widersprüchliches und heterogenes Bild ihres Autors, das bei den Zuhörern Anlaß zur Diskussion gibt. Eine andere Möglichkeit besteht darin, daß die Personen, deren Geschichten erzählt werden, im Salon anwesend oder den Zuhörern persönlich bekannt sind, so daß Vergleiche zwischen ihnen als realen Personen und als Protagonisten von Erzählungen angestellt werden können (*Le Secret des ministres, ou l'art de gouverner*). In *La Lune rousse* werden die Auswirkungen politischer Ereignisse der jüngsten Vergangenheit – u. a. des Aufstands der Garnison von Lissabon am 30. April 1824 – auf eine adlige Gesellschaft in der Sommerfrische geschildert. Mit *La Rotonde et le coupé*, dem Beispiel, das ich ausführlicher untersuchen werde, hat diese Erzählung gemeinsam, daß sie keine Intrige im eigentlichen Sinne besitzt, sondern aus einer Aneinanderreihung von Szenen besteht, die leitmotivisch oder durch eine gemeinsame symbolische Bedeutung zusammengehalten werden.

Ist der rote Faden in *La Lune rousse* die bei jeder Gelegenheit geäußerte Überzeugung einer Baronin, daß die unheilvollen politischen Entwicklungen auf die Einflüsse des Mondes zurückzuführen seien, so ist es in *La Rotonde et le coupé* die Konstruktion der Kutsche, in der der Erzähler, ein Chevalier, reist. Dieser nimmt die veränderten Formen der Kutsche zum Anlaß, über den Wandel der Zeiten zu reflektieren. Obwohl die Wörter Kontinuität vortäuschten, hätten sich die von ihnen bezeichneten Gegenstände in den letzten 35 Jahren so grundlegend weiterentwickelt, daß sie kaum wiederzuerkennen seien. Dies gelte auch für die Kutsche. Ursprünglich für sechs Personen konzipiert und mit einer harten Sitzbank ausgestattet, auf der man der Witterung ausgesetzt war, wurde sie später vergrößert und in drei bequeme Abteile aufgeteilt: vorne das „coupé", hinten die „rotonde", dazwischen die „caisse", das einzige Element, das nahezu unverändert geblieben sei. Von dort aus kann der Erzähler die Gespräche mithören, die vor und hinter ihm geführt werden. Das Coupé ist mit drei jungen Leuten besetzt, die Rotunde mit einem Marquis und dessen Sohn; der Marquis legt offenbar großen Wert darauf, daß keine weiteren Passagiere einsteigen und wird an jeder Abzweigung vom Kutscher nach dem einzuschlagenden Weg befragt.

Unfreiwilliger Zeuge ihres Gesprächs, hört der Erzähler mit, wie der Marquis mit seinem Sohn Almire über eine Geheimorganisation spricht, die sich wie ein immer dichter werdendes Netz über das ganze Land erstreckt. Der Marquis legt Almire nahe, sich der Organisation (hinter der sich die *Congrégation* verbirgt) anzuschließen, wenn er nicht ihr Sklave

werden wolle. Es gelinge ihr, sogar den König über ihre wahren Absichten zu täuschen, indem sie die Zeitungen, die er liest, fälsche und ihm eine Illusion der Realität vorspiegle:

> «Leur tâche est [...] de mettre entre le prince et la vérité un mur d'airain, quand cette vérité pourrait nuire à nos intérêts.» ALMIRE: «Mais si ce prince veut absolument la connaître?» LE MARQUIS: «On en produit à ses yeux une infidèle image [...] une fois qu'il aura pris pour la vérité ce qui n'est point elle, il la repousserait comme une illusion, si elle parvenait à s'offrir à sa vue.»[254]

Die jungen Leute im Coupé hingegen unterhalten sich über die drohende Wiedereinführung der Zensur.

Es gibt in *La Rotonde et le coupé* keine Exposition; alle Umstände werden aus der jeweiligen Situation heraus erklärt und entwickelt. Die Positionen sind statisch: Weder der Marquis noch sein Sohn oder gar die Passagiere des Coupé ändern ihre Meinungen. Lediglich die verschiedene Zusammensetzung der Reisenden in der Postkutsche deuten auf eine Veränderung hin. Musset-Pathay ordnet die drei Abteile der Postkutsche nicht, wie Victor Hugo später in *Alpes et Pyrénées* (1885) sozialen Schichten,[255] sondern politischen Lagern zu: Das Coupé verkörpert die fortschrittlichen, die Rotunde die reaktionären Kräfte.[256] Die jungen Leute aus dem Coupé sind am beweglichsten. Sie steigen aus, fahren, während die Kutsche repariert wird, ein Stück weit mit der Droschke, gehen neben der Kutsche her und setzen am Ende ihren Weg zu Fuß fort. Der Marquis und sein Sohn sind die ‚seßhaftesten': Sie bleiben die ganze Zeit über in der Rotunde sitzen und verkörpern somit das Starre, Unbewegliche. Zum Ärger des Kutschers weisen sie ihn an, nicht die „neue", sondern die „alte" Straße zu nehmen, die aber so schlammig ist, daß sie darin steckenbleiben – ein Hinweis auf die Zukunft der Organisation. Die sich verändernde Position des Erzählers schließlich steht metaphorisch für einen Übergang von der Starrheit zur Beweglichkeit: Bleibt er anfangs noch in der Kutsche sitzen, schließt er sich am Ende den zu Fuß gehenden jungen Leuten an und benutzt für die Weiterreise die *hirondelle*.

Nachdem der Chevalier seine Erzählung beendet hat, ruft eine Zuhörerin aus: „Votre vilain conte est plus effrayant qu'une histoire de revenants."[257] Sie greift damit die scherzhafte Behauptung des Chevalier auf, daß seine Geschichte eine Gespenstergeschichte sei, die gegen jede

[254] Ebd., S. 138f.

[255] „La diligence a trois compartiments comme l'État. L'aristocratie est dans le coupé; la bourgeoisie est dans l'intérieur; le peuple est dans la rotonde" (zit. nach *Trésor de la langue française*, Art. *coupé*).

[256] Die Rotunde wurde meistens für die Unterbringung des Gepäcks verwendet.

[257] Musset-Pathay, *Contes historiques*, S. 165.

Wahrscheinlichkeit verstoße. Nun, da er seine Erzählung beendigt hat, bestätigt er, daß sie von „revenants“ handelte. Er deutet das Wort allerdings gemäß seiner etymologischen Bedeutung um: Der Marquis und die Organisation seien ‚revenant‘ in dem Sinne, daß sie immer wieder kämen. Er hat keinen Zweifel, daß sich solche ‚revenants‘ auch im Salon der Comtesse befinden. Damit spielt er auf den Sohn des Marquis an, der bislang den Versuchungen seines Vaters widerstanden habe, sich dem reaktionären Zeitgeist anzupassen. Er widerlegt so die Meinung seiner Zuhörer, daß es sich ‚nur‘ um einen *conte* handle („Comment! Votre histoire n'est donc pas un conte?“[258]) und exemplifiziert die in der Einleitung vorgestellte Konzeption des *conte historique*, indem er die sich widersprechenden Elemente *conte* und *historique* auf überraschende Art und Weise miteinander koppelt: Auf den Bereich des *conte* verweisen die ‚Gespenster‘ und die ‚Unwahrscheinlichkeit‘ der Geschichte, auf den der Historie die Anspielungen auf die zeitpolitischen Hintergründe.

Der *conte* ist bei Musset-Pathay weder eine scherzhafte noch eine rein imaginäre oder eine durch starke Konstruktion markierte Gattung, er ist auch nicht, trotz seiner Betonung der moralischen Komponente, ein *conte moral* mit seiner beschönigenden, harmonisierenden Ideologie, sondern eine realistische Erzählung. Musset-Pathays tastende Versuche einer Verbindung des historischen Elements mit dem moralischen tragen noch deutliche Spuren ihrer Herkunft aus der historiographischen Tradition einerseits und den Erzählmustern der moralischen Novelle andererseits. Seine *Contes historiques* stellen gleichwohl eine wichtige Etappe auf dem Weg zur modernen Novelle dar.

Zusammenfassung

Die im 18. Jahrhundert noch klar markierte Opposition von *conte* und *nouvelle* löst sich durch die verschiedenartigen Interferenzen zwischen einzelnen Merkmalen der beiden Gattungen auf. Die neue Unschärfe der Begriffe ermöglicht nun auch Zusammensetzungen, die zuvor ungebräuchlich waren, wie Bazots Bezeichnung *nouvelle-féerie*. Die Auflösung der Opposition ist dadurch bedingt, daß der Übertritt des *conte moral* in das Feld der *nouvelle* das Bewußtsein für die Eigenart des *conte* schwinden läßt. Hinzu kommt Diderots provokativer Gebrauch von *conte* als Bezeichnung für eine dezidiert mimetische Erzählform. Die Tragweite seiner Eingriffe in die *conte*-Konzeption ist allerdings, wie noch zu zeigen sein wird, viel weitreichender als die Wandlungen des

[258] Ebd., S. 168.

conte moral, die nach wie vor an das klassizistische Literatursystem gebunden bleiben.

In *Ceci n'est pas un conte* entwickelt Diderot durch seine Kritik an der starken Konstruktion und an dem darauf zurückführbaren Glauben, auf diese Art und Weise menschliche Gesetzmäßigkeiten formulieren zu können, eine neuartige Erzählweise, die in ihrer Sprunghaftigkeit, Spontaneität, Regellosigkeit und Mannigfaltigkeit die Unordnung des Lebens nicht bändigt, sondern freisetzt.

Das Verschwinden des im 18. Jahrhundert beliebten seriell-kontrastiven Schemas ist Ausdruck eines erkenntnistheoretischen Skeptizismus, zu dem maßgeblich die Erfahrungen der Revolutionszeit beigetragen haben. Die Hypostasierung des seriellen Bauprinzips zu einer Versuchsanordnung war Ausdruck der Vorliebe des Aufklärungszeitalters für das wissenschaftliche Experiment. Im seriellen *conte* manifestierte sich das Prinzip der Akkumulation von Erfahrung, von Versuch und Irrtum in seiner reinsten Form. Aber auch jene *contes*, denen kein serielles Schema zugrundeliegt, wollten das Allgemeine zeigen, sie wollten ein Beispiel für eine anthropologische Konstante geben – mit dem Unterschied, daß es sich im *conte philosophique* um ein wissenschaftliches Experiment handelt, dessen Ausgang offen ist, während der *conte moral* eher mit einer Demonstration vergleichbar ist, die ein Physiklehrer seinen Schülern vorführt.

Im 19. Jahrhundert dagegen wird der dem seriell-kontrastiven *conte* zugrundeliegende experimentelle Ansatz obsolet. Die reine Reiteration von Erfahrungen erscheint als eine mit der Entwicklung des Individuums unvereinbare Form des Lernens.[259]

Wenn die starke Konstruktion im 19. Jahrhundert dennoch Verwendung findet, dann wird sie zumeist als bewußtes Gattungszitat eingesetzt. So ist Boniface-Xavier Saintines Sammlung *Jonathan le visionnaire, contes philosophiques et moraux* (1825) ein Katalog erzählender Textsorten des 18. Jahrhunderts, die durch eine pseudo-realistische Rahmenerzählung zusammengehalten werden.[260] Außerhalb eines Kontexts,

[259] Eine ähnliche Entwicklung läßt sich in den Romanen Sades beobachten. Béatrice Didiers Vergleich zwischen den verschiedenen Fassungen der *Infortunes de la vertu* zeigt, in welcher Weise Sade seinen ursprünglichen Entwurf umstrukturiert hat. Während er in der ersten Skizze lediglich einzelne Episoden akkumuliert und einen vorgefaßten Plan systematisch ausführt, indem er eine Tugend nach der anderen abhandelt, geht er in der zweiten Fassung dazu über, die Ereignisse zu verdichten, eine zeitliche Progression und damit eine Entwicklung der Heldin einzuführen („Sade: Du conte philosophique au roman épique et romantique", in: *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, hg. von P. Viallaneix, Paris 1975, S. 209–218).

[260] Für das Jahr 1832 konstatiert Bowman, daß es bei den wenigen Erzählungen in der Manier des *conte oriental* eine deutliche Tendenz gebe, der Handlung einen genauen zeitlichen Rahmen zu geben („La nouvelle en 1832", S. 194).

in dem *conte* als eine historisierende Gattung seine Bedeutung aus dem 18. Jahrhundert bewahrt,[261] wird *conte* im 19. Jahrhundert immer mehr als Bezeichnung für eine realistische Erzählung verwendet. In der Zeit zwischen 1800 und 1830 werden mit Vorliebe die Bezeichnungen *conte* und *nouvelle* miteinander kombiniert.[262]

Wenn nach 1830 der Anteil des *conte* wieder ansteigt,[263] dann ist dies vielfach nicht auf gattungsimmanente Gründe zurückzuführen, sondern auf die habitualisierte Verwendung des Gattungsnamens. So wird es üblich, für phantastische Erzählungen die Bezeichnung *conte* zu verwenden, nachdem E.T.A. Hoffmanns *Phantasiestücke in Callot's Manier*, von dem Kritiker Jean-Jacques Ampère ursprünglich *nouvelles* genannt,[264] ab 1829 durch die erfolgreichen Übersetzungen von François-Adolphe Loève-Veimars unter dem Titel *Contes fantastiques* Verbreitung gefunden haben. Eine noch ausstehende Untersuchung der Benennungspraxis nach 1830 könnte zeigen, in welchem Maß im 19. Jahrhundert Relikte der alten Gattungsopposition vorhanden sind.[265]

[261] In diesem Zusammenhang sind auch Balzacs *Contes drôlatiques* (1832–37) zu nennen, die eine noch ältere Stufe des *conte* wiederaufgreifen.

[262] Titel wie B. Allent: *Les Sept nouvelles, contes moraux* (1823) sprechen ebenfalls für die Auflösung der Opposition.

[263] Für das Jahr 1832 registriert Bowman mehr Fälle von *conte* als von *nouvelle* („La nouvelle en 1832", S. 192), und auch Godenne stellt besonders in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts *conte* im Titel von Sammlungen häufiger fest als *nouvelle* (Godenne, *La Nouvelle*, 1995, S. 54).

[264] Ampère, der erste, der in Frankreich auf die Erzählungen Hoffmanns aufmerksam machte, schrieb in *Le Globe* vom 2. August 1828: „Ses nouvelles ne ressemblent à rien" (zit. nach E. Teichmann: *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève 1961, S. 20).

[265] Interessant ist in diesem Zusammenhang z.B. der Aufsatz von B. Le Juez: „*Un coeur simple* de Gustave Flaubert: conte ou nouvelle?", in: *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, hg. von J. Gratton und J.-P. Imbert, Paris/Montréal 1997, S. 53–62.

2 Die moralische Novelle

Nachdem wir gesehen haben, wie der *conte* als typische Erzählform der Aufklärung im 19. Jahrhundert bis auf wenige Überreste verschwindet, um sich mit dem Phantastischen neue Inhalte und der Verwendung als historisierende Gattung neue Funktionen anzueignen, wollen wir uns nun der Novelle zuwenden, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr ausbreitet – sowohl im Sinne des Appellativums *nouvelle*[1] als auch im Sinne eines vom *conte* strukturell abgegrenzten Gattungsfeldes.

In der Zeit zwischen 1760 und 1800 war die *nouvelle* selten Gegenstand theoretischer Erörterungen. Die wichtigsten Äußerungen hierzu wurden bereits in Kapitel 1 in Zusammenhang mit der Opposition von *conte* und *nouvelle* genannt. Demgegenüber stellt Etienne-François Bazots *Essai sur les nouvelles* (1814) einen wichtigen Beitrag zur Aufwertung der Gattung dar. Bazot hebt die *nouvelle* erstmals aus dem Umkreis von *roman* heraus und behandelt sie als eine eigenständige, einer poetologischen Abhandlung würdige Textsorte. Eine Darstellung seines Essais, der sowohl einen historischen Rückblick auf die Gattungsgeschichte als auch eine typologische Bestandsaufnahme der Novelle beinhaltet, soll daher den beiden folgenden, die *vormoderne Novelle* behandelnden Kapiteln vorausgehen. Unter ‚vormoderner Novelle' verstehe ich die *nouvelle* vor 1829/30, dem Zeitpunkt, zu dem die Gattung mit den Novellen Mérimées, Stendhals und Balzacs eine entscheidende Veränderung erfährt und sich von da an, als ‚moderne' Novelle, für die nächsten Jahrzehnte als Modell durchsetzt.

Der Bereich der vormodernen Novelle umfaßt nicht nur die Bezeichnung *nouvelle,* sondern schließt aufgrund der erwähnten zunehmenden Unschärfe der Gattungsbezeichnungen am Ende des 18. Jahrhunderts auch andere Appellativa wie *conte moral, anecdote, historiette, histoire (tragique)* etc. mit ein. Unter dem Etikett dieser Gattungsnamen lassen sich zwei Teilfelder unterscheiden: die moralische Novelle (Kapitel 2) und die ‚wahre Geschichte' (Kapitel 3). Diese Teilfelder beruhen auf einem unbewußten, da sprachlich nicht immer eindeutig abgebildeten Gattungswissen, das seine Stabilität aus den jeweils unterschiedlichen Diskurstraditionen bezieht, denen sie entstammen. Während die wahre

[1] Symptomatisch ist, daß Sade in seiner endgültigen Fassung der *Idée sur les romans* systematisch den Ausdruck *conte* durch *nouvelle* ersetzt (Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles,* S. 230).

Geschichte dem historiographisch-journalistischen Bereich angehört, steht die moralische Novelle, jene Form der Erzählung, die sich in den 1760er Jahren aus dem Feld des *conte* herausgelöst und zu einer eigenen Gattung entwickelt hat, im Kontext der moralisch-didaktischen Literatur. Sie bezieht ihre Eigenart, wie wir gesehen haben, nicht so sehr aus der Tatsache, *daß* sie eine moralische Lehre enthält, sondern aus ihrer ideologischen Grundlage, die dem Konzept der *sensibilité* verpflichtet ist. In den Abschnitten 2.2 und 2.3 werde ich ihre Textstrategien im Detail untersuchen und der Frage nachgehen, wie Handlungsverlauf und Figurencharakterisierung die intendierte Leserreaktion steuern. Methodische Grundlage dafür ist Cesare Segres These, daß es kein allgemeines Modell der Narrativität geben kann, da in jeder Epoche die Ereignisse unterschiedlich aus der Wirklichkeit selektiert werden und unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Auch die logische Verknüpfung der Ereignisse ändert sich, weil jedes Zeitalter ein anderes Verständnis von Schuld, Verdienst, Belohnung, Strafe usw. hat: „Die Logik einer Erzählung [...] ist die Logik einer bestimmten Kultur, Spiegelbild einer bestehenden Gesellschaft oder ihrer früheren Entwicklungsstadien."[2]

Die Themen der moralischen Novelle sind die Beziehungen des privaten Menschen zu seiner unmittelbaren Umgebung: die Beziehungen zwischen Mann und Frau, zwischen Eltern und Kindern, zwischen Freunden. Ich werde mich vor allem auf die beiden weitaus häufigsten Themenbereiche konzentrieren: Ehe und Erziehung. Bei der Ehethematik steht nach wie vor das Ehehindernis im Vordergrund, obwohl auch das Eheleben selbst als typisch bürgerliche Materie in der Novelle Verbreitung findet. Die Erziehung als ein Thema, das keineswegs nur Kinder betrifft, sondern ebenso Erwachsene miteinbezieht, wird in der moralischen Novelle zur Illustration eines harmonisierenden Menschenbildes, das in der Vorspiegelung falscher Tatsachen ein legitimes Mittel auf dem Weg zur Versöhnung von Natur und Vernunft sieht.

Im Anschluß an die Herausarbeitung der gattungs- und epochenspezifischen Eigenarten dieser Sujets soll weiterverfolgt werden, wie die aus dem 18. Jahrhundert übernommenen Erzählmuster und Mechanismen der moralischen Novelle zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Funktionswandel erfahren, der auf der einen Seite durch systemimmanente Veränderungen bedingt ist (*Permanenz und Wandel*), auf der anderen Seite aber auch systemsprengende Veränderungen enthält, die bei Madame de Staël, Sade und Balzac eine Grundlage für die Erneuerung der Gattung bilden (*Von der moralischen zur modernen Novelle*).

[2] C. Segre: *Literarische Semiotik. Dichtung – Zeichen – Geschichte*, Stuttgart 1980, S. 117.

2.1 Bazots Typologie der vormodernen Novelle

Wie seine Vorläufer versteht auch Etienne-François Bazot die *nouvelle* zunächst als eine ‚mindere' Gattung,[3] er wertet sie aber auf, indem er selbstbewußt erklärt, der erste zu sein, der den Versuch unternehme, die verschiedenen Vorschriften über die *nouvelle* in einem „corps de doctrine" zusammenzufassen. Als Grund, weshalb bislang niemand eine Poetik der Novelle in Angriff genommen habe, vermutet er die Tatsache, daß man bisher davon überzeugt war, daß die Novelle die gleichen Regeln habe wie der Roman.[4]

Bei Bazot besteht ein klares Bewußtsein dessen, daß die kürzere Narrativik, trotz ihrer scheinbaren Anspruchslosigkeit, technisches Können erfordert. Dies geht aus seiner Differenzierung des zweiten Gliedes der klassischen Paarung von *prodesse* und *delectare* hervor: Er ergänzt *plaire* durch *amuser*:

> Tout littérateur qui a la conscience de ses honorables fonctions veut instruire, plaire et amuser. L'instruction ne consiste pas seulement dans l'enseignement d'une science ou d'un art quelconque, elle est dans tout ce qui fait connaître une chose ignorée, non aperçue, mal vue ou peu sentie. L'art de plaire veut qu'on sache deviner, qu'on flatte et qu'on entretienne le goût des personnes pour lesquelles on écrit; et le talent d'amuser gît dans le soin que l'on apporte à varier ses sujets, dans la manière de les traiter et dans la facilité que l'on met à prendre et à conserver les tons convenables.[5]

Plaire und *amuser* gehören zwar eng zusammen und stehen beide in Opposition zu *instruire*, unterscheiden sich aber insofern, als mit der Kunst zu gefallen die Orientierung am Publikumsgeschmack gemeint ist, den der Autor treffen muß. Das Talent zu amüsieren dagegen bezieht sich auf die technischen Aspekte des Erzählens: die Variierung der Themen, die Art und Weise, sie zu behandeln, die Wahl des richtigen Tons.

Bazots Klassifizierung der *nouvelle* umfaßt sieben verschiedene Typen: *nouvelle galante, nouvelle sentimentale, nouvelle de chevalerie, nouvelle-anecdote, nouvelle critique et littéraire* und *nouvelle villageoise et pastorale*. Er definiert sie entweder thematisch oder stilistisch. Immer dann, wenn er zwei oder mehrere Novellentypen demselben thematischen Schwerpunkt zuordnet, differenziert er sie stilistisch voneinander;

[3] „Plein de vénération pour nos bons auteurs j'ai essayé de marcher sur leur traces, et consacrant mes faibles moyens à une chose utile, mais adoptant un genre proportionné à mes facultés, j'ai sous la forme d'historiettes, frivoles en apparence, donné de solides leçons [...]" (Bazot, *Nouvelles parisiennes*, Bd. I, S. 9).

[4] Ebd., S. 19f.

[5] Ebd., S. 6.

wenn hingegen zwei Typen stilistische Merkmale gemeinsam haben, grenzt er sie thematisch gegeneinander ab.

Bei den *nouvelles* mit Liebesthematik unterscheidet Bazot *nouvelle galante* und *nouvelle sentimentale*. Die galante Novelle hat ihm zufolge ihre vorzüglichsten Beispiele in der Vergangenheit (Boccaccio, Marguerite de Navarre, La Fontaine). Die Tatsache, daß die zeitgenössischen Schriftsteller mehr Rücksicht auf die „délicatesse" nehmen müßten als ihre Vorgänger vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, die sogar ein wenig obszön sein durften, hindere sie daran, an den früheren Charme dieser Gattung heranzureichen.

Die *nouvelle sentimentale* dagegen ist, wie die Wahl seiner Beispiele zeigt, eine modernere Gattung (als Vertreter nennt er außer Cervantes Madame de Gomez und Baculard d'Arnaud). Sie unterscheide sich von der *nouvelle galante* durch ihren tragischen und pathetischen Ton.

nouvelle galante	*nouvelle sentimentale*
Liebe	
Imagination Natürlichkeit Feinheit Charme Naivität	Tragik Pathos extreme Empfindsamkeit Herz

Dem Themenfeld ‚Vergangenheit' ordnet Bazot drei Novellentypen zu: *nouvelle historique*, *nouvelle de chevalerie* und *nouvelle-anecdote*. Während er die historische Novelle mit ihrer Verbindung von Wahrheit und Fiktion als eine gefährliche, verachtenswerte, monströse Gattung ansieht, ist die Ritternovelle für ihn „le genre le plus brillant"[6]. Als reines Produkt der Imagination beansprucht sie keine historische Authentizität, sondern kann als eine Form der evasiven Literatur gelten.[7] Sie muß sich daher nicht den Vorwurf gefallen lassen, die Geschichte zu verfälschen wie die *nouvelle historique*, welche die historischen Tatsachen ausschmücke und mit Gemeinplätzen überhäufe. Bazots Vorschläge zu einer Reform der historischen Novelle entsprechen unter umgekehrten Vorzeichen seiner Vorstellung von der *nouvelle-anecdote*, welche seiner Mei-

[6] Ebd., S. 36.

[7] Florian bezeichnet seine Ritternovelle *Bliombéris*, die von Bazot als vorbildliches Beispiel der Gattung gerühmt wird, als eine weitere Variation der Lüge (*Nouvelles*, hg. von R. Godenne, Paris 1974, S. 4).

nung nach die *nouvelle historique* ablösen werde, sobald der gute Geschmack sich durchgesetzt habe. Auch die *nouvelle-anecdote* bezieht ihren Stoff aus der Geschichte, sie stellt sie aber faktengetreu und unverfälscht dar. Im Gegensatz zu der intrigenreichen Handlung der historischen Novelle beschränkt sie sich auf die Darstellung *einer* Situation und *eines* charakteristischen Zuges.

nouvelle de chevalerie	*nouvelle historique*	*nouvelle-anecdote*
Vergangenheit		
Imagination	Geschichte	
Gefühl Natürlichkeit Einfachheit Naivität Majestät	Verfälschung der Tatsachen Gut gebaute Intrige Spannung	Authentizität Darstellung eines charakteristischen Zuges Anmut

Nouvelle villageoise und *nouvelle pastorale* wiederum unterscheiden sich nicht hinsichtlich ihres Stils, der als einzige Inspirationsquelle die Natur haben soll, sondern ihres Themas: das Dorf- bzw. das Hirtenleben.

nouvelle villageoise	*nouvelle pastorale*
Einfachheit, Natürlichkeit Tableaux Anmut, Sanftheit	
Dorfleben	Hirtenleben

In ähnlicher Weise werden *nouvelle critique* und *nouvelle littéraire* zu einem Novellentyp zusammengefaßt, der lediglich verschiedenen Themenfeldern zugeordnet ist. Beide weisen einen Stil auf, den man unschwer als den des *conte* ausmachen kann:

> le style convenable à ces sortes de nouvelles devait être léger, coupé, parce qu'il est plus vif et plus pressant, et plus en action selon les circonstances. Une longue période bien arrondie, bien harmonieuse, bien ronflante peut convenir mieux à l'éloquence, à l'histoire ; mais elle me paraît déplacée dans un tableau où tout doit frapper, être de situation, où souvent un mot est un trait, où chaque trait est un coup de fouet destiné à détruire un vice ou à corriger un travers.[8]

[8] Bazot, *Nouvelles parisiennes*, Bd. I, S. 44.

Ihre Konstruktion ist seriell („une suite de portraits"); die behandelten Themen sind die der philosophisch-moralischen Erzählung („les tableaux hideux des vices ou la peinture comique des ridicules").

<table>
<tr><th>nouvelle critique/
nouvelle de mœurs</th><th>nouvelle littéraire</th></tr>
<tr><td colspan="2">Leichtigkeit
Schnelligkeit
Lebendigkeit
Pointierung
Prägnanz
Satire</td></tr>
<tr><td>Gesellschaftliche Sitten und Unsitten</td><td>Kritik von Autoren und literarischen Werken</td></tr>
</table>

Am Schuß seines *Essai* faßt Bazot diejenigen Merkmale zusammen, die für alle Novellentypen gelten:

Quelque nouvelle que l'on écrive, le sujet doit en être simple et *un*. [...] L'intrigue aussi neuve que possible, intéressante particulièrement; les incidens doivent être peu nombreux et toujours vraisemblables. Il est indispensable, après les avoir bien médités, de soutenir du début au dénouement les caractères que l'on fait agir. Le style doit être naturel, facile, pur et correct; il faut qu'il soit propre aux personnages et qu'il ne paraisse jamais déplacé, soit par une pompe ridicule, soit par une trivialité quelconque [...].[9]

Einheitlichkeit des Sujets, Neuigkeit, Wahrscheinlichkeit, Spannung[10], Konsistenz der Figuren, ein einfacher, natürlicher, ‚mittlerer', den Figuren angemessener Stil – mit diesen Eigenschaften läßt sich Bazots Konzeption der vormoderne Novelle resümieren.

Obwohl Bazot keine Angaben über den Umfang der Novelle macht, impliziert seine Forderung nach einer klar konturierten, schnörkellosen Handlung eine gewisse Kürze, die jedoch nicht leicht quantifizierbar ist. Um sich bei der Bestimmung der maximalen oder minimalen Länge einer Novelle nicht auf absolute Zahlen festlegen zu müssen, könnte man den Umfang als ein weiteres Differenzierungsmerkmal von Novelle und Roman in das Raster aufnehmen, das Hans Boll-Johansen an Stelle einer Definition der beiden Gattungen vorgeschlagen hat.[11] In dieses Raster

[9] Ebd., S. 60.

[10] Zur Gleichsetzung von *intérêt* mit Spannung s. u., Kap. 5.2.

[11] H. Boll-Johansen: „Roman et nouvelle. Une contribution à leur théorie", in: *Actes du 5ème Congrès des romanistes scandinaves*, Turku 1973, S. 47–56, und „Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal", *Revue de littérature comparée* 50 (1976), S. 421–432.

kann ein Text in bezug auf die grundlegenden analytischen Kategorien der Erzähltextanalyse (Zeit, Raum, Personen, Kräfte) tendenziell entweder als Roman oder als Novelle eingetragen werden. So könnte etwa ein umfangreicher und daher eher ‚romanhafter' Text in bezug auf andere Kategorien gleichzeitig der Novelle zugeordnet werden.

Weil die Literaturwissenschaft dazu neigt, quantitativ meßbaren Phänomenen gegenüber qualitativen Eigenschaften ein geringeres Gewicht beizumessen, wird die Einteilung von Gattungen hinsichtlich ihrer Textlänge, sei es in Seiten, Wörtern oder Zeichen, gerne als schulbuchhafte Pedanterie belächelt.[12] Da aber die Länge oder vielmehr Kürze für die Eigenständigkeit der Novelle in Abgrenzung zum Roman ein wesentliches Gattungsmerkmal ist, wollen wir versuchen, eine Größenordnung anzugeben, innerhalb derer sich der ‚normale' Umfang der *nouvelle* zwischen 1760 und 1830 bewegt.

Bazots eigene Novellen weisen eine durchschnittliche Seitenzahl von ca. 20 Seiten auf; die längste von ihnen umfaßt 35 Seiten.[13] Sie fallen damit unter die Grenze von 50 Seiten, die David Bryant für die zwischen 1829 und 1841 in französischen Zeitschriften erschienenen Novellen als maximale Länge angibt.[14] Ungefähr denselben Umfang – ein paar Dutzend Seiten – setzt Godenne als Obergrenze der kürzeren Form der Novelle fest, die er *récit court* nennt.[15] Der *récit court* beschränkt sich auf *ein* Abenteuer, *eine* Episode, Anekdote oder Erinnerung und steuert geradlinig, die wesentlichsten Handlungsmomente auswählend, auf einen dramatischen Höhepunkt zu. Die *nouvelle étendue* mit einem Umfang von 50 bis 100 Seiten enthält dagegen mehrere, sich stufenweise entfaltende Ereignisse, die auch aus verschiedenen Gesichtspunkten geschildert werden können.[16] Wie aus Godennes Bibliographie zur französischen Novelle des 19. Jahrhunderts hervorgeht, wird diese Grenze nur noch in Ausnahmefällen überschritten.[17] Gegenüber dem 17. und den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts, als die durchschnittliche Länge einer

[12] Vgl. die in Amerika verbreitete Einteilung der verschiedenen Formen des epischen Ausdrucks hinsichtlich ihrer Länge: Die *short short story* hat demnach unter 2000 Wörter, die *short story* 2000 bis 30 000 Wörter und die *novelette* 30 000 bis 50 000 Wörter (nach R. J. Kilchenmann: *Die Kurzgeschichte*, Stuttgart u. a. ³1971, S. 10).

[13] Diesen Angaben liegt die oben definierte Standardseite zugrunde (s.o., S. 9).

[14] Bryant, *Short fiction and the press in France, 1829–1841*, S. 12.

[15] Godenne, „La nouvelle française", S. 105.

[16] Ebd., S. 106f. – Die beiden von Godenne beschriebenen Typen werden von A. G. Engstrom „short story" bzw. „novelette" genannt („The formal short story in France and its development before 1850", *Studies in Philology* 42 [1945], S. 627–639).

[17] In einem anderen Zusammenhang gibt Godenne die Anzahl von 50 Seiten als ‚Demarkationslinie' zwischen den Novellen und den *Romanen* Alexandre Dumas' an („Les textes courts d'Alexandre Dumas", *Francofonia* 17, 32 [1997], S. 116).

nouvelle 200 bis 400 Seiten betrug,[18] hat sich also auf jeden Fall ein neuer Standard etabliert, wobei die wesentliche Phase der Verkürzung zwischen 1770 und 1800 anzusetzen ist.[19]

Auf der Grundlage der Novellentheorie Bazots und unserer eigenen Beobachtungen an den Texten selbst können wir nun folgende heuristische Minimaldefinition der vormodernen Novelle formulieren: *Die vormoderne Novelle ist eine Prosaerzählung im Umfang von bis zu 100 Seiten, die in mimetisch-illusionistischer Erzählweise nach einer knapp berichteten Vorgeschichte und/oder einer Rahmenerzählung*[20] *einen einzigen Handlungsstrang aufbaut, entwickelt und zu Ende führt.* Diese Definition schließt die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts gepflegte Verserzählung[21] ebenso aus wie die lange Novelle mit über 100 Seiten. Sind für die Begrenzung der Seitenzahl nach oben vornehmlich pragmatische Gründe ausschlaggebend, hat Reinhard Lüthjes Untersuchung zur französischen Verserzählung ausreichend Argumente geliefert, die Versnovelle wegen ihrer Fixierung auf La Fontaine und ihrer von der Prosaerzählung weitgehend unabhängigen Entwicklung als eine eigene Gattung zu behandeln.[22]

2.2 Ehethematik

Die Erzählmuster der Ehethematik

Der Marquis d'Argens hatte in seinem *Discours sur les nouvelles* (1739) das Ehehindernis zu einem konstituierenden Merkmal der Gattung Novelle erklärt:

[18] Siehe Bryant, *Short fiction*..., S. 9. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die *nouvelle* des 17. Jahrhunderts im Sinne von *petit roman* zu verstehen ist.

[19] Martin zufolge ist zwischen 1700 und 1799 der Anteil der Erzählungen unter 51 Seiten in den 80er und 90er Jahren, in denen 60,30% dieser Texte erscheinen, am höchsten („Preliminary statistics...", S. 243). – Martins bis auf die zweite Stelle nach dem Komma errechneten Prozentangaben verschleiern die z.T. beträchtlichen Längenunterschiede, die durch Format und Druckbild bedingt sind. Einer Erzählung wie P. Hédouins *Marie de Boulogne, ou l'excommunication; nouvelle historique*, die in der Ausgabe von 1824 111 Seiten umfaßt, entsprechen, umgerechnet auf die ‚Standardseite' von 1600 Zeichen pro Seite (s. o., S. 17), lediglich 37 Seiten.

[20] Die für die Novelle seit ihren Ursprüngen so wichtige Rahmenerzählung wird an späterer Stelle (S. 261ff.) im Zusammenhang mit übernatürlichen und phantastischen Themen behandelt, wo sie eine besondere Rolle spielt.

[21] Siehe die Bibliographie bei R. J. Lüthje: *Die französische Verserzählung nach La Fontaine*, Diss. Hamburg 1979.

[22] Nach Lüthje vollzieht die Verserzählung die Entwicklungen der Prosaerzählung zur modernen Novellistik nicht mit (*Die französische Verserzählung* ..., S. 99).

Le mot nouvelle signifie en notre langue le récit ingénieux d'une aventure agréable et intriguée, dont *le fonds ordinaire est un amour traversé par des accidents imprévus*, qui excitent et entretiennent la curiosité du lecteur jusqu'au dénouement.[23]

In der zweiten Jahrhunderthälfte freilich ist die Beliebtheit dieser Thematik nicht mehr allein durch ihre romanesken Möglichkeiten bedingt, sondern sie bekommt einen neuen Stellenwert im Rahmen der Thematisierung der *conditions*, die von den Theoretikern des *drame bourgeois* zum neuen Terrain literarischer Darstellung erhoben werden.

Während sich im zeitgenössischen Drama die zunehmende Freiheit bei der Wahl des Ehepartners vor allem in bürgerlichen Familien[24] in einer Entschärfung der Heiratskonflikte und einer weniger kategorischen Darstellung des Gegensatzes zwischen Eltern und Kindern widerspiegelt, kann in der moralischen Novelle keineswegs von einem Rückgang der elterlichen Entscheidungsgewalt die Rede sein.[25] Wenn auch die Lösungen des Konflikts die Standeshierarchie in der großen Mehrheit nicht in Frage stellen, sondern bestätigen, ist doch die Insistenz, mit der das Thema behandelt wird, bezeichnend und kann als Indiz für eine bestehende gesellschaftliche Problematik angesehen werden.

Das Handlungsmuster des Ehehindernisses ist so alt wie die Ursprünge des Romans. Eingeführt durch Heliodors *Äthiopische Geschichten*, stellt es dem Fundus des europäischen Romans ein Verlaufsmodell zur Verfügung, das in der Regel folgende Elemente enthält: die unbekannte Herkunft zweier Liebenden, ihre außergewöhnliche Schönheit und Keuschheit, ihre unerwartete Begegnung, gewöhnlich bei einem Fest, das plötzliche Aufflackern der Leidenschaft, die wie ein unabänderliches Fatum oder eine unheilbare Krankheit dargestellt wird, die Verzögerung der Hochzeit, die Trennung der Liebenden und ihr abschließendes Wiederfinden. Letztere beiden Stationen können mehrfach wiederholt werden, wobei durch Entführungen, Schiffbrüche, Piratenüberfälle, Gefangenschaft, Sklaverei, Krieg, irrtümlicher Tod, Verkleidung usw. für eine Fülle an Variationsmöglichkeiten gesorgt ist.[26]

[23] *Lectures amusantes, ou les délassements de l'esprit, avec un discours sur les nouvelles*, La Haye, 1739, I, zit. nach *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, hg. von Jacqueline Hellegouarc'h, Bd. I, Paris: LGF 1994, S. 9. (Herv. K. A.)

[24] Siehe hierzu z. B. G. Snyders: *Die große Wende in der Pädagogik. Die Entdeckung des Kindes und die Revolution der Erziehung im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich*, Paderborn 1971, S. 227–253.

[25] I. Brouard-Arends, die genau diese Entwicklung aufzeigt, stellt fest: „Il n'en est pas toujours de même dans l'univers romanesque" („Le Mariage dans la littérature française du dix-huitième siècle: Révolution familiale et évolution sociale", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 305 [1992], S. 1707).

[26] Nach M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt a. M. 1989, S. 11.

Seinen Eingang in die Novelle findet dieser Stoff im *Decameron*, dessen fünfter Tag Geschichten von Liebenden gewidmet ist, „die nach Ungemach und Kümmernis Glückseligkeit gefunden haben".[27] Die Verwandtschaft zum griechischen Roman ist deutlich, denn fast alle Novellen dieses Tages sind gleichzeitig Abenteuergeschichten, welche ihre Protagonisten auf ausgedehnte, ereignisreiche Reisen über Land und See schicken.

Von dem reichhaltigen Arsenal des hellenistischen Romans machen die Novellenautoren des 18. Jahrhunderts einen reduzierten Gebrauch. Sie verzichten zwar nicht auf Abenteuerelemente, machen sie aber so gut wie nie zur alleinigen Ursache für die Trennung der Liebenden.

Grundsätzlich kann man zwei Arten des Ehehindernisses unterscheiden:[28] den vertikalen und den horizontalen Konflikt. Beim vertikalen Konflikt ist das Ehehindernis ökonomisch-sozial bedingt, sei es, daß die Partner verschiedenen Ständen angehören, sei es, daß ihre Vermögensverhältnisse differieren oder für die Schließung einer Ehe nicht ausreichend sind. Personalisiert erscheint das vertikale Ehehindernis in einer Autoritätsperson, im Normalfall den Eltern. Beim horizontalen Ehehindernis, das in der moralischen Novelle seltener ist, wurzelt der Konflikt nicht in einem Generationsunterschied, sondern in individuellen, standesunabhängigen Differenzen zwischen den Partnern. Zum Beispiel beruht die Liebe nicht auf Gegenseitigkeit; einer der Partner, meist die Frau, will ehelos bleiben oder stellt bestimmte Bedingungen an den oder die Zukünftige: man will nicht aufgrund physischer Merkmale geheiratet werden oder verlangt vom Partner ein bestimmtes moralisches Verhalten oder gesellschaftliche Fähigkeiten.

Wie wird das Hindernis aus dem Weg geräumt? Die einfachste Lösung besteht darin, daß diejenige Person, die dem Glück der Liebenden im Weg steht, verschwindet. Die hartherzige Mutter, die ihre Tochter um jeden Preis mit einem reichen Mann verheiraten will, oder der alte Mann, mit dem eine junge Frau eine Konventionsehe eingegangen ist, brauchen nur zu sterben. Die Erzähler des 18. Jahrhunderts bevorzugen aber eine andere Lösung: Das ursprüngliche Problem stellt sich als ein nur scheinbares heraus; die Antagonisten der Liebenden geben ihren Widerstand auf, durch Rührung, Reue oder Einsicht.

Dieses Lösungsmuster, der *Pseudokonflikt*, läßt sich auf die Formel

[27] G. Boccaccio: *Das Dekameron*, Bd. II, deutsch von A. Wesselski, Frankfurt a.M. 1972, S. 435.

[28] Eine etwas andere Klassifizierung des Topos des *mariage contrarié* nimmt C. Piau-Gillot vor („La Topique romanesque", in: *Colloque de la SATOR à Fordham*, hg. von J. Macary, Paris/Seattle/Tübingen 1991, S. 75–76).

bringen „X liebt Y gegen den Widerstand von Z; der Widerstand löst sich in Nichts auf". Die tatsächlichen Verhältnisse sind am Ende andere, als sie am Anfang schienen, da neue Informationen über Vermögensverhältnisse, Stand, Verwandtschaftsgrad usw. einer Person auftauchen. Zum Beispiel ist das Bauernmädchen, in das sich ein am *spleen* leidender Engländer während eines Kuraufenthaltes in der Schweiz verliebt, in Wirklichkeit eine emigrierte französische Adlige (Sarrazin: *Le Spleen, ou la vallée de Lauterbrunn*[29]); eine Waisin wird von ihrem Tutor nur deshalb in einer einfachen Familie untergebracht, damit sie, für dem Fall, daß der für ihre Vermögensverhältnisse entscheidende Prozeß ungünstig für sie ausgeht, nicht unter der plötzlichen Veränderung ihrer Verhältnisse leiden muß (Imbert: *Georgette et D'Orly*[30]); ein Bruder, der eine inzestuöse Liebe zu seiner Schwester gefaßt hat, ist in Wirklichkeit ein adoptiertes Kind, dessen Identität die Pflegeeltern nicht enthüllt haben, um ihn vor politischen Sanktionen – seine Eltern standen auf der Emigrantenliste – zu retten (Camille V. D.: *Oswal ou le frère et la sœur*[31]).

Fast immer wird das Hindernis schon vor der Heirat aus dem Weg geräumt, und wenn doch einmal die Standesschranken überschritten werden, kann man fast sicher sein, daß dies wenigstens nachträglich gerechtfertigt wird. In Madame Leprince de Beaumonts *Histoire de Céleste*[32] z. B. bewirkt der Rat einer Marquise an eine junge Frau aus dem Bürgertum, keine Rücksicht auf die gesellschaftlichen Vorurteile zu nehmen, daß diese heimlich deren Sohn heiratet. Eingedenk ihrer eigenen Ratschläge bleibt der Marquise nichts anderes übrig, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Sie wird nachträglich dafür entschädigt, da ihre standesungemäße Schwiegertochter kurz nach der Heirat von einem bisher nicht bekannten Onkel aus Übersee eine reiche Aussteuer bekommt.

Das Motiv der *unbekannten Herkunft* spielt beim Pseudokonflikt naturgemäß eine große Rolle, da es die plötzliche Veränderung der Standeszugehörigkeit, der Vermögensverhältnisse oder der Abstammung besonders leicht zu motivieren erlaubt.[33] Ein Beispiel: Der Bastard Valmiers, der Held von Baculard d'Arnauds gleichnamiger Novelle,[34] schreckt davor zurück, auf den Heiratsantrag seiner Geliebten Madame Lormessan – die von seiner unehelichen Herkunft nichts weiß – einzuge-

[29] *Contes nouveaux, et nouvelles nouvelles,* Bd. I, Paris 1813, S. 13–94.

[30] *Contes moraux,* Bd. I, Paris 1806, S. 203–227.

[31] *Six Quarts-d'heure à perdre, ou six nouvelles,* Paris 1828, S. 141–192.

[32] *Contes moraux,* Bd. I, Lyon 1774, S. 77–88.

[33] In dieser Funktion wird das Motiv in der neueren Literatur am häufigsten verwendet (E. Frenzel: *Motive der Weltliteratur,* Stuttgart 1976, „Herkunft, die unbekannte", bes. S. 354f.).

[34] *Œuvres de d'Arnaud,* Bd. V, S. 1–99.

hen. Als seine illegitime Geburt öffentlich bekannt wird, zieht Madame Lormessan ihren Heiratsantrag zurück. Ihre schon lange in Valmiers verliebte Freundin Eléonore hingegen wäre auch unter den neuen Umständen bereit, ihn zu heiraten, wenn nicht ihr Onkel sein Veto einlegen würde. Der originäre Konflikt wird in zwei Schritten beseitigt: Zunächst stellt sich heraus, daß Valmiers doch ehelich geboren wurde, daß sein Vater aber ein zum Tode verurteilter Mörder zu sein scheint. Indem Valmiers die Aufmerksamkeit der königlichen Familie auf sich zieht, gelingt es ihm, den Prozeß seines Vaters neu aufrollen zu lassen. Nachdem dessen Unschuld an den Tag gekommen ist, wird Valmiers Weg für Eléonore frei, mit der ihn eine wenn auch nicht leidenschaftliche, so doch auf gegenseitige Zuneigung und Wertschätzung gegründete Liebe verbindet.

Obwohl Arnaud ausdrücklich erklärt, daß das Ziel seiner Erzählung die Anprangerung des Vorurteils sei, kann sie keineswegs als Beispiel dafür dienen, daß auch ein Mensch unbekannter Herkunft zu Ruhm gelangen kann. Das Vorurteil besteht vielmehr darin, Valmiers Vorzüglichkeit nicht erkannt zu haben; es versperrt den Blick für die Einsicht, daß diese nur aus einer hohen Geburt resultieren kann. Indem der Pseudokonflikt die Wurzeln der ständischen Gesellschaftsordnung unangetastet läßt, trägt er dazu bei, den Glauben des Lesers an die Gerechtigkeit der bestehenden sozialen Hierarchie zu bestärken und wirkt insofern systemstabilisierend.

In Bricaire de la Dixmeries *Le Sage honteux de l'être* (1769) liebt ein Marquis namens Dorval ein Bauernmädchen – nicht zufällig, denn er hat seinem bisherigen libertinären Leben abgeschworen und orientiert sich nun am bürgerlichen Tugendideal, allerdings ohne sich öffentlich dazu zu bekennen. In seiner tugendhaft-empfindsamen Liebe zu der jungen Bäuerin Cécile rivalisiert er mit dem Libertin Séricourt, der sich kein Gewissen daraus machen würde, sie zu seiner Mätresse zu machen. Um sich Cécile zu verdienen, paßt sich Dorval in seinem Verhalten dem Ideal der *bienfaisance* an und steigt freiwillig sozial ab, indem er seinen Titel als Marquis durch den Erwerb eines Gutes gegen den eines einfachen Barons austauscht. Dies genügt jedoch nicht, um das Wohlwollen von Céciles Vater Dalicourt zu gewinnen, wie er enttäuscht feststellt: „C'est donc en vain, disoit-il en lui-même, que j'ai renoncé au faste de la Cour & de la Ville, que je suis devenu simple Seigneur de Paroisse?“[35] – ein deutliches Eingeständnis, daß die Attitüde des Wohltätigen nur Mittel zum Zweck ist.

Daß Dorval zuletzt doch noch Dalicourts Forderung erfüllen kann,

[35] Bricaire de la Dixmerie: *Contes philosophiques et moraux*, Bd. III, Londres 1769, S. 85f.

daß der Mann seiner Tochter nicht mehr und nicht weniger sein solle als sie selbst, verdankt er der Tatsache, daß umgekehrt Cécile sozial aufsteigt, indem sich herausstellt, daß sie von Adel ist. Dorvals wenn nicht gerade heuchlerische, so zumindest auf Selbstverleugnung basierende Strategie ist damit erfolgreicher als die direkt-aggressive Methode Séricourts, der Cécile zu vergewaltigen versucht und dabei gerade noch rechtzeitig von Dorval daran gehindert werden kann.

Am Ende stellt sich heraus, daß Dorvals Werben um Cécile aus der Ferne von einem Grafen beobachtet wurde, der um Dalicourts und Céciles adlige Herkunft wußte. Ihm kommt damit eine ähnliche Funktion zu wie Orgon und Mario in Marivaux' *Jeu de l'amour et du hasard.* Sie sind die beiden ‚Spielleiter', die wissen, daß Dorante und Silvie demselben Stand angehören, während die Liebenden selbst ihren Partner für einen Angehörigen der Dienerschaft halten. Während Marivaux diese Situation jedoch dazu benutzt, den scheinbaren sozialen Konflikt ins Innere der Personen zu verlagern, benutzt sie Bricaire de la Dixmerie lediglich, um ein Überraschungsmoment daraus zu gewinnen. Bei Marivaux führt das Liebesexperiment dazu, daß die Standesunterschiede zumindest zeitweise außer Kraft gesetzt werden; bei Bricaire dagegen kommt keinen Moment lang der Gedanke auf, daß es zu einer Überschreitung der Standesgrenzen kommen könnte. Dalicourt ist absolut unerbittlich, was den bürgerlichen Stand seines zukünftigen Schwiegersohns angeht. Er fühlt sich keinen Augenblick lang geschmeichelt, daß seine Tochter die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs erhält. Dorval wiederum zeigt durch seine Verzweiflung, daß er nicht gewillt ist, Cécile gegen den Willen ihres Vaters zu heiraten (was sich allerdings auch nicht mit der Tugend vereinbaren ließe). Wenn es am Ende heißt, daß er der „fatuité" abschwört, dann bedeutet dies, daß seine freiwillige soziale Selbsterniedrigung nunmehr funktionslos geworden ist.

Die These, daß Marivaux' Komödien letztlich die ständische Gesellschaft nicht in Frage stellen, da sie am Ende den sozialen Rang der Personen bestätigen, muß durch den Vergleich mit solchen trivialisierten Beispielen des sozialen Rollentausches relativiert werden. Die Konfrontation mit Texten wie *Le Sage honteux de l'être* hebt die Kühnheit der Marivaux'schen Experimente hervor. Der Gedanke einer egalitären Seelenverwandtschaft kommt bei Autoren wie Bricaire de la Dixmerie oder Baculard d'Arnaud nicht einmal ansatzweise vor. Wenn die Figuren bei Marivaux, wie in *L'Ile des esclaves*, freiwillig in ihren alten – niedrigeren – Stand zurückkehren, dann ist ihre Entscheidung auf den nicht zurücknehmbaren Einfluß von Umwelt und Erziehung zurückzuführen, durch die sie eine nicht mehr veränderbare soziale Identität gewonnen

haben.[36] In der moralischen Novelle dagegen ist das Individuum nicht durch die Summe seiner Erfahrungen determiniert, sondern durch den gesellschaftlichen Rang, den es durch seine Geburt mitbringt. Die Einflüsse, die sich durch Erziehung und Umwelt ergeben haben, sind von dem Moment an hinfällig, in dem sie sich als Ergebnis einer falschen sozialen Zuordnung herausstellen;[37] sie können mit einem Schlag problemlos weggewischt und durch neue ersetzt werden. Durch eine plötzliche Veränderung der Rahmenbedingungen kann das Individuum ohne jeden inneren Konflikt von einem Stand in den anderen überwechseln.

Während beim Pseudokonflikt die Beseitigung des objektiven Ehehindernisses im Vordergrund steht, wird die Lösung bei der *spontanen Rührung* dadurch herbeigeführt, daß die Person, die dem Glück der Liebenden im Wege steht, plötzlich ihren Widerstand aufgibt. Mit anderen Worten: Nicht die Verhältnisse ändern sich, sondern die Person. Diese Veränderung ist in der moralischen Novelle aber nicht Ergebnis einer psychologisch differenziert dargestellten Entwicklung: Um einen Gesinnungswandel herbeizuführen, genügt in der Regel der „cri de la nature".

Exemplarisch für die spontane Rührung ist Marmontels Erzählung *Lausus et Lydie*.[38] Der König Mézence rivalisiert mit seinem Sohn Lausus um dessen Geliebte Lydie.[39] Als Lausus' Freund Phanor versucht, Lydie zu entführen, um zu verhindern, daß Mézence sie heiratet, will ihn der König den Löwen zum Fraß vorwerfen lassen. Da Lausus und Phanor sich zum Verwechseln ähnlich sehen, erklärt sich Lausus bereit, an Stelle seines Freundes in die Arena zu treten. Als Mézence seinen Sohn erkennt, werden durch dieses Schockerlebnis, den „cri de la nature", seine Eifersucht und seine Rachegefühle mit einem Schlag besänftigt („passant tout-à-coup, avec une violence impétueuse, de la fureur à la

[36] D. Klenke: *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. u.a. 1992, S. 236.

[37] Höchst aufschlußreich sind in dieser Beziehung Arnauds Erziehungsexperimente. In *Bazile* kehrt ein Bauernsohn, der von einer Marquise an Sohnes statt angenommen wurde, zu seiner leiblichen Mutter zurück, nachdem diese kurz vor seiner Trauung mit einer seinem neuen Stand angemessenen Frau den „cri de la nature" im wörtlichen Sinn ausgestoßen hat. In *Pauline et Suzette* werden zwei Mädchen nach der Geburt vertauscht. Als Erwachsene müssen sie den Rollentausch rückgängig machen, was der irrtümlich als Adliger erzogenen Suzette zum Vorteil gereicht, da sie mit dem Sohn eines Bauern glücklich wird. Der sozial aufgestiegenen Pauline dagegen steigt der plötzliche Reichtum zu Kopf; sie findet ihr Glück erst, als sie in ihr heimatliches Dorf zurückkehrt. Während also der Aufstieg in den Adel scheitert, gelingt der Abstieg in den Bauernstand, weil sich darin die Sehnsucht nach dem einfachen, natürlichen Leben realisiert.

[38] Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. III, S. 114–128.

[39] Dadurch, daß Mézence gleichzeitig Vater und Rivale in der Liebe ist, handelt es sich nicht ausschließlich um ein vertikales Ehehindernis.

tendresse"[40]). Die Rührung des Herzens erscheint wie eine plötzliche Erleuchtung durch die göttliche Gnade.[41] Es handelt sich nicht so sehr um eine psychologisch dargestellte Wandlung als um die Aufhebung eines naturwidrigen Zustandes.

Im Gegensatz zum vertikalen Ehehindernis ist der Konflikt beim horizontalen nicht in einem hierarchischen Gegensatz zwischen den Partnern begründet, sondern in ihrer Individualität. Analog zum Pseudokonflikt und zur spontanen Rührung beim vertikalen Ehehindernis lassen sich auch hier zwei Lösungsmuster unterscheiden: die Kongruenz und die Substitution. Wiederum sind es im einen Fall die Verhältnisse, die sich ändern (Kongruenz), im anderen Fall ist es die Person (Substitution).

Die *Kongruenz* ist eine Variante des Pseudokonflikts: Eine Person glaubt, zwei verschiedenen Personen gegenüberzustehen, die sich am Ende als ein und dieselbe herausstellen. Dazu ein typisches Beispiel: In Sarrazins *Le Premier mouvement* verliebt sich Clainville in Adèle, nachdem er soeben erst der vermeintlich mittellosen Sophie – die er noch nie gesehen hat – ein Eheversprechen gegeben hat, um deren hochbetagte Großmutter Madame de Mazières von der Sorge über die Etablierung ihrer Enkelin zu befreien.[42] Sophie ist aber niemand anders als Adèle, die sich überdies noch als vermögend erweist. Den meisten Aufwand hat der Erzähler nicht mit der Darstellung von Clainvilles Konflikt, sondern mit der Herbeiführung der Konfliktsituation. Er muß umständlich erklären, wie es dazu kommen konnte, daß Clainville Adèles verwandtschaftliche Beziehung zu Madame de Mazières verborgen blieb. Nur dank des Umstandes, daß Clainville auf diese Weise die Frau seines Herzens heiraten kann und dabei gleichzeitig eine edelmütige Tat vollbringt, kann der Erzähler abschließend den Rat erteilen, daß man immer seiner ersten Regung folgen solle.

Bei der *Substitution* wird der Konflikt entschärft, indem der Opponent im letzten Moment seinen Widerstand aufgibt. Es handelt sich dabei nicht um einen Akt der spontanen Rührung – dieser ist zumeist für Generationskonflikte reserviert –, sondern um die ‚richtige' Zuordnung der Rollen. Es kostet den Opponenten keine moralische Überwindung, er fügt sich lediglich der Einsicht in die Logik der Dinge.

Dies läßt sich zeigen an Marmontels *L'Amitié à l'épreuve* (1765). Blan-

[40] Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. III, S. 127.

[41] Als Parallele zur göttlichen Gnade bezeichnet V. Mylne die von den Romanautoren des 18. Jahrhunderts angestrebte Rührung beim Leser (*The Eighteenth-Century French Novel*, Manchester 1965, S. 4).

[42] A. de Sarrazin: *Le Premier mouvement*, in: *Contes nouveaux, et nouvelles nouvelles*, Bd. II, Paris 1813, S. 163–200.

ford steht kurz vor der Heirat mit der jungen Inderin Coraly, als er zur Armee zurückgerufen wird. Er vertraut sie seinem besten Freund Nelson an, ohne zu wissen, daß dieser bereits eine uneingestandene Neigung zu ihr gefaßt hat, die sich während Blanfords Abwesenheit immer mehr offenbart. Auch nach seiner Rückkehr ahnt er nichts von der inzwischen auf Gegenseitigkeit beruhenden Liebe zwischen seinem Freund und seiner Geliebten. In dem Augenblick, als Coraly den Ehevertrag unterschreiben soll, bricht sie zusammen. Ein Blick in Nelsons erblaßtes Gesicht enthüllt Blanford mit einem Schlag, daß Nelson und Coraly ihre Gefühle aus Freundschaft zu ihm verborgen haben. Blanford zögert keine Sekunde: Er begnügt sich nicht damit, auf Coraly zu verzichten, er besteht sogar darauf, daß sie Nelson auf der Stelle heiratet. Weil dieser seine ‚zweite Hälfte' ist („n'es-tu pas toujours la moitié de moi-même?"[43]), genügt es, daß in dem Vertrag – ohnehin „d'un bout à l'autre un monument d'amour, d'estime, et de bienfaisance"[44]) – lediglich sein Name durch den Nelsons ausgetauscht wird.

Robert Mauzi vergleicht Blanfords Akt der plötzlichen Selbstüberwindung mit dem Corneilleschen *sublime*: „L'acte vertueux devient authentiquement *moral*, parce qu'il est non seulement désintéressé, mais presque irrationnel."[45] Die moralische Novelle ist aber nichts weniger als irrational. Von Selbstüberwindung kann nicht die Rede sein. Der Verzicht auf seine Geliebte kostet Blanford – so zumindest wird es vom Erzähler dargestellt – nicht die geringste Anstrengung. Da ihm einzig und allein Coralys Glück am Herzen liegt, ist es für ihn eine logische Schlußfolgerung, daß sie Nelson heiraten muß. Die Substitution des Bräutigams hat nichts Irrationales, sondern wird von Anfang an vorbereitet. Blanfords Gefühle für Coraly waren immer schon eher väterlicher als leidenschaftlicher Natur:

> Les sentimens qu'il avait conçus pour sa pupille tenaient plus de l'ame d'un père que de celle d'un amant; c'étaient des soins sans complaisance, de la bonté sans agréments, un intérêt tendre, mais triste, et le désir de la rendre heureuse avec lui, plutôt que le désir d'être heureux avec elle.[46]

Seine Absicht, Coraly zu heiraten, hat zur Voraussetzung, daß sie mit ihm glücklich werden kann. Es handelt sich gewissermaßen um einen Irrtum des Schicksals, der durch eine leichte Korrektur – den Austausch eines Namens auf einem Dokument – ausgemerzt werden kann.

[43] Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. IV, S. 193.

[44] Ebd., S. 192.

[45] R. Mauzi: *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris 1994 [1979], S. 624.

[46] Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. IV, S. 153f.

Sofern in der moralischen Novelle rangungleiche Eheschließungen überhaupt einen glücklichen Ausgang nehmen, dann weil sie nicht aus Liebe oder Opportunität eingegangen werden, sondern im Namen einer höherrangigen moralischen Pflicht, beispielsweise um eine früher begangene Schuld zu begleichen oder um die hohen sittlichen Eigenschaften eines Partners anzuerkennen.

In *Le Jupon vert* von Madame de Genlis begründet ein deutscher Kaufmann namens Molten, weshalb er mit einer nicht standesgemäßen Frau verheiratet ist. Anlaß dazu ist die Frage eines französischen Gastes, welche Bewandtnis es mit ihrem geflickten grünen Rock habe. Molten erzählt daraufhin, wie er seine Frau als Serviererin in einem Café kennengelernt hatte, wo er Zeuge wurde, wie sie einer ärmlich gekleideten Schwangeren ihr neues Sonntagskleid schenkte und daraufhin entlassen wurde. Als er sie später heiratete, bat er sie, bei ihrer Hochzeit jenen grünen Rock zu tragen, in dem er sie zum ersten Mal gesehen hatte.

Der Artikel „Genlis" im *Dictionnaire des littératures de langue française*[47] zitiert als Beispiel für die „inquiétantes profondeurs" der Autorin eine Stelle aus *Le Jupon vert*, in der das erotische Prickeln beschrieben wird, das von der schüchternen Ida in dem grünen Unterrock ausgeht. Madame de Genlis wollte ihre Erzählung aber gerade so konstruieren, daß Ida ihren sozialen Aufstieg und ihr Eheglück einzig und allein ihrer Tugend verdankt. Indem Molten den metonymisch für ihre Tugend stehenden grünen Rock zum Festgewand erklärt, das sie zur Erinnerung an ihre Hochzeit tragen soll, beweist er, daß seine Liebe nicht durch äußerliche Reize, sondern durch innere Werte bedingt ist.

Selbst dann, wenn ein Autor für eine Liebesheirat optiert, verrät die Verlagerung der Moralisierung in die Elterngeneration immer noch eine Abhängigkeit von der Ideologie der moralischen Novelle. In Rétif de la Bretonnes *La Fille du savetier-du-coin* (1781) darf die Tochter eines Schusters den Adligen De-Billi heiraten, nachdem dieser von ihrem Vater die 20 000 Taler bekommen hat, die ihm für den Kauf einer Charge fehlten. Obgleich es sich hier um eine Liebesheirat handelt, kommt Rétif nicht umhin, auch eine moralische Motivation ins Spiel zu bringen: Zum einen wird De-Billis Heirat mit Adélaïde als ein Akt der Dankbarkeit gegenüber dem Flickschuster dargestellt. Zum anderen versucht der

[47] Hg. von J.-P. Beaumarchais u. a., Paris ²1994, Bd. II. Zum Gegensatz zwischen Madame de Genlis' mondänem Lebensstil und den Moralpredigten in ihren Werken, der bei ihren Zeitgenossen Anstoß erregt hatte, vgl. auch B. A. Robb: „Madame de Genlis: Creating a model of virtue", *Atlantis* 19, no. 1 (1993), S. 108. Eine Rezeptionstudie unter dem *Gender*-Aspekt unternimmt M.-E. Plagnol-Diéval: „Aimer ou haïr Madame de Genlis", in: *Portraits de femmes*, hg. von R. Mortier und H. Hasquin, Bruxelles 2000, S. 89–98.

Autor sichtbar zu vermeiden, daß diese Ehestiftung unter rein zweckrationalen Gesichtspunkten, als Tauschgeschäft gesehen wird. Dies geschieht dadurch, daß der Schuster den Grundstein zu seinem Reichtum durch eine uneigennützige Tat gelegt hat: Er hatte dafür gesorgt, daß der zu Unrecht des Diebstahls angeklagte Diener seines Nachbarn zu seinem Recht kam, und dafür von dessen Herrn eine Belohnung erhalten.

Der Standeswechsel wird durch eine zeremonielle Symbolik unterstrichen: De-Billi und Adélaïde trinken Schokolade, Lavale und seine Frau essen Schinken und Schwarte; der Schuster wirft, nachdem das junge Paar gegenseitige Sympathie bekundet und die väterliche Entscheidung abgesegnet hat, seine Werkzeuge eines nach dem anderen ins Feuer, um sich zu ‚reinigen':

À la fin du repas, le Père Lavale se fit apporter par sa femme tous les ustensiles de sa profession, et s'étant tourné du côté du feu, il les y jeta l'un après l'autre, en cérémonie. – Me voilà purifié par le feu [...].[48]

Die Überwindung der Standesunterschiede ist einem Initiationsprozeß vergleichbar, der bisweilen nur unter utopischen Bedingungen stattfinden kann. So setzt z. B. in Baculard d'Arnauds auf Madeira spielender Erzählung *Makin* (1777) das glückliche Zusammenleben eines standesungleichen Paares den Gang durch eine finstere Höhle voraus, in der die Heldin vom Anblick der Gebeine der auf der Insel Gestrandeten zu Tode erschrickt – ein Erlebnis, das eine Reinigung von den korrupten Sitten der Zivilisation bewirkt.[49]

Axiomatik der Figurencharakterisierung

Die „knapp berichtete Vorgeschichte" in unserer Definition der vormodernen Novelle stützt sich auf Bazots Forderung: „Il est indispensable, après les avoir bien médités, de soutenir du début au dénouement les caractères que l'on fait agir"[50] – eine Regel, die schon im 18. Jahrhundert zu den Grundvoraussetzungen einer gut erzählten Geschichte gehörte.[51]

[48] Rétif de la Bretonne: *La Fille su savetier-du-coin*, in: *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 505–507.

[49] Vgl. M. Bernsen: *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts*, München 1996, S. 228f.

[50] Bazot, *Nouvelles parisiennes*, Bd. I, S. 60.

[51] Vgl. die Besprechung von Mlle de Mazarellis *conte Camédris* (dort „petit Roman" genannt), in der als eine der Regeln guten Erzählens formuliert wird: „soutenir ces caractères jusques à la fin, sans que jamais ils se dementent" (*Journal encyclopédique*, tome III, troisième partie, 1765, S. 72).

Die Figuren der moralischen Novelle verfügen über einen von vorneherein definierten Satz an Eigenschaften, die in der Handlung durchkonjugiert, aber nicht mehr geändert werden. Die axiomatische Figurencharakterisierung enthält nur soviel, wie nötig ist, um sie zur Fluchtlinie aller weiterer Entwicklungen zu machen. Hermann Wetzel hat die kurze Darstellung der familiären und sozialen Verhältnisse der Protagonisten (Name, Beruf, Vermögensverhältnisse, Charakter und andere Details) am Beginn fast jeder Novelle des *Decameron* mit den Hilfslinien in der zentralperspektivischen Malerei verglichen. Sie bilden das Koordinatensystem, in dem sich die folgende Handlung bewegt.[52] Während aber Boccaccios Figuren die Fähigkeit zur Wandlung besitzen, bleiben sich die Figuren der moralischen Novelle stets gleich. Wenn sie sich verändern, dann nur, damit sich ihre bereits im Keim vorhandene *sensibilité* entfalten kann.

In Marmontels Ehegeschichte *La Cassette* (1794) z.B. werden der Protagonistin Hortense folgende Attribute zugeschrieben: „âme honnête", „cœur sensible" und „esprit léger" – Eigenschaften, deren Unvereinbarkeit der Erzähler als Grund für die verhängnisvolle Entwicklung von Hortenses Ehe ausmacht, um so mehr, als diese natürlichen Anlagen durch äußere Einflüsse ergänzt werden, die sie nicht korrigieren, sondern sogar noch verstärken: Ihre Mutter erzieht sie zu Bescheidenheit und Vernunft, ihr Spiegelbild dagegen sagt ihr, daß sie eines Tages glänzenden Erfolg haben werde. Eines Tages wird Hortense von ihrem Mann Vervanne in den Armen ihres gemeinsamen Bekannten Onval überrascht und daraufhin zu ihrer Mutter zurückgeschickt. Ihrer Tochter Sydonie übergibt sie eine Kassette, die sie erst nach ihrem Tod öffnen soll. Als Vervanne von der Kassette erfährt, kann er nicht an sich halten, öffnet sie und findet darin ein an Sydonie gerichtetes Schreiben, dem er entnimmt, daß Hortense durch eine Intrige Onvals – er behauptete, Vervanne betröge sie mit einer Schauspielerin – schuldlos in jene kompromittierende Situation geraten war, die Anlaß für das Zerwürfnis zwischen den Eheleuten war.

Hortenses „âme honnête" hat, zusammen mit ihrer Eitelkeit und Selbstgefälligkeit, zu Selbstüberschätzung geführt. Sie glaubte, Onvals Beschuldigungen gegenüber ihrem Mann gewachsen zu sein. Ihr „cœur sensible" ist schuld daran, daß sie die Ereignisse nicht sofort aufzuklären wagte; der „esprit léger" schließlich machte sie blind für die Gefahr, die von einem vertrauten Beisammensein mit dem Verführer Onval ausging.

[52] H. H. Wetzel: „Novelle und Zentralperspektive. Der Habitus als Grundlage von strukturellen Veränderungen in verschiedenen symbolischen Systemen", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 12–30.

Damit Vervanne, der als „honnête" und „sensible" eingeführt wird, das Öffnen der Kassette nicht als Vertrauensbruch angelastet werden kann, werden die Umstände, die dazu führen, so arrangiert, daß er geradezu gezwungen ist, das Geheimnis der Kassette zu ergründen: Er erfährt, daß seine Frau bei ihrem Anblick regelmäßig weint; seine Übertretung des Verbots ist von der Hoffnung getragen, Hortense entlastet zu sehen; der Widerspruch zwischen ihrem scheinbaren Fehltritt und ihrer nach wie vor beteuerten Liebe zu ihm ist so eklatant, daß die Kassette nichts anderes als eine Aufklärung erwarten läßt.

Wenn die Psychologie der Figuren nicht verändert werden kann, müssen die äußeren Umstände so ausgewählt werden, daß am Ende die Natur zu ihrem Recht kommt. ‚Natur' bedeutet im Fall von *La Cassette* die Liebe zwischen den Ehegatten, die Marmontel gegen die libertinäre Doktrin des Adels als natürliches Ideal propagiert. Die Entfremdung zwischen Hortense und ihrem Mann, die dazu geführt hat, daß sie die Gesellschaft Onvals suchte, ist nicht auf ein Erkalten ihrer Liebe zurückzuführen, sondern auf die Kritik der Umwelt an der zärtlichen Beziehung zwischen den Eheleuten. Sie ist eine vorübergehende Abweichung, die am Schluß wieder aufgehoben wird, symbolisiert durch das als „prodige de la nature" bezeichnete Aufbrechen des lebensbedrohlichen Abszesses in Hortenses Brust.

Die Proliferation der Intrige

Angesichts der stereotypen Lösungsmuster der Liebes- und Heiratskonflikte entwickeln die Autoren eine Vielzahl von Techniken, um die Uniformität der Lösungsmuster zu variieren oder sie besser zu motivieren. Wenn dennoch Eheschließungen über die Standesgrenzen hinweg zustande kommen, werden sie nicht durch die Eigenschaften, Gefühle oder Empfindungen der Liebenden legitimiert, sondern fast immer durch äußerliche moralisch oder sachlich begründete Umstände, die in einer Fülle von Präsuppositionen und nachträglich enthüllten Vorgeschichten zu einer wahren Proliferation der Intrige führen.

Um nicht auf so einfache Strategien wie die nachträgliche Feststellung einer ehelichen bzw. adligen Herkunft oder eine unerwartete Erbschaft zurückzugreifen, müssen sich die Autoren komplizierte Konstruktionen einfallen lassen, um dem Pseudokonflikt eine plausible Begründung oder der spontanen Rührung einen wirkungsvollen Rahmen zu geben.

In *La Bergère des Alpes* (1759) beispielsweise greift Marmontel gleich zu einer doppelten Verkleidung. Der Sohn des Marquis de Fonrose hört

von seinen Eltern einen enthusiastischen Bericht über das Bauernmädchen Adélaïde, in dessen Haus sie nach einer Wagenpanne in den Alpen aufs herzlichste aufgenommen worden waren. Neugierig geworden, beschließt er, sie kennenzulernen, indem er sich als Hirte verkleidet und durch das Spiel seiner Oboe ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht. Adélaïde weigert sich jedoch, ihr Leben in den Bergen aufzugeben. Nun aber ist nicht nur Fonrose ein verkleideter Hirte, auch Adélaïde entpuppt sich als verkleidete Bäuerin. Sie hat bei dem Bauernpaar Zuflucht gesucht, nachdem sie gegen den Willen ihrer Eltern einen jungen Mann geheiratet hatte, der aus Scham über den Verlust seiner Ehre – er war ihretwegen desertiert – Selbstmord verübte. Adélaïde läßt sich aber so sehr durch Fonroses Unglück rühren, daß sie einwilligt, mit ihm nach Turin zu ziehen. Sie möchte nicht ein zweites Mal Schuld daran tragen, daß Eltern ihren Sohn verlieren.

Marmontel vermeidet es, diesen Schluß als Treuebruch Adélaïdes an ihrem verstorbenen Mann darzustellen, indem er betont, daß ihre Entscheidung nicht aus Liebe zu Fonrose, sondern aus Rücksicht auf seine Eltern entstanden sei und daß sie zu ihm – den sie später heiraten wird – nur Freundschaft empfunden habe.[53] Genau diesen Punkt bemängelt Max Freund:

> Mit dem letzten Pinselstrich aber hat er das ganze schöne Gemälde verdorben. Wenn die unglückliche Hirtin die Teilnahme, die sie in so hohem Grade erregt, bis zuletzt wach erhalten sollte, so müßte sie ihr Leben in dem Alpental am Grabe ihres Geliebten beschließen."[54]

Es war aber nicht Marmontels Absicht, die Geschichte einer über den Tod hinausreichenden Gattenliebe zu erzählen. Adélaïdes erste Ehe dient lediglich als Vorwand, um zu begründen, weshalb sie in der Verkleidung einer Bäuerin auftritt. Im Mittelpunkt stehen die zärtlichen Empfindungen des angeblichen Hirten für das scheinbar natürliche Mädchen vom Land, unter dessen Fingern, wie ihre ‚Adoptivmutter' bemerkt, alles wertvoll zu werden scheint. Marmontels Erzählung inszeniert die nur oberflächlich zivilisationskritische Sehnsucht nach dem einfachen Leben und die Versöhnung von Natur und Kunst.

Die spontane Rührung ist nicht nur ein probates Mittel, um eine Handlung zum Abschluß zu bringen, sie kann, indem sie entsprechend

[53] Marmontels Nähe zum *conte* ist in der ironischen Distanzierung von dieser moralisierenden Begründung zu erkennen. Der Erzähler stellt Adélaïdes Motive in Frage: „Ne céda-t-elle qu'à la pitié, à la reconnaissance? Je veux le croire pour l'admirer encore." Mehr als auf die Darstellung einer moralisch einwandfreien Wiederverheiratung kommt est ihm auf das heiter-distanzierte Spiel mit Rollenbildern an.

[54] M. Freund: *Die moralischen Erzählungen Marmontels,* Halle 1905, S. 41.

vorbereitet wird, zum Hauptziel der Erzählung werden. In Marmontels *Les Solitaires de Murcie* (1791) verscherzt sich ein junger Mann namens Maurice Formose die Chance, seine Geliebte Valérie, die bereits ein Kind von ihm erwartet, zu heiraten, da er in Notwehr den ihr vom Vater bestimmten Bräutigam tötet und ihren Bruder Léonce, der ihm das Leben zu verdanken hat, verletzt. Wenn Valéries Vater bislang immerhin die Bereitschaft gezeigt hat, seine Tochter anzuhören, so ist von diesem Augenblick an jede Hoffnung auf Versöhnung verloren. Da der Vater des Getöteten überdies den Tod des Täters fordert und Maurice sich irrtümlich in dem Glauben wähnt, daß Valérie tot sei, sieht er keine andere Wahl, als sich in die Einsamkeit zurückzuziehen.

Eines Tages rettet Maurice ein Kind vor dem Ertrinken. Es ist – man ahnt es – sein eigener Sohn Hyacinthe. Damit wird das letzte Drittel der Erzählung eingeleitet, das man mit seiner Überfülle an rührenden Wiedererkennungsszenen schon fast virtuos nennen könnte. Ermöglicht werden sie durch die Rahmenerzählsituation: Der schwedische Graf von Creutz berichtet dem Ich-Erzähler, wie er den Einsiedler Maurice kennengelernt hat. Er merkte bald, daß sein neuer Freund ein Geheimnis hütete und brachte ihn schließlich dazu, ihm seine Geschichte zu erzählen. Sie endet an der Stelle, wo Maurice nach dem unglücklichen Zwischenfall, bei dem er Valéries Bräutigam getötet hatte, geflohen war. Das auf der Ebene der *histoire* chronologisch folgende Ereignis, die Errettung von Maurices Sohn, wird wieder von dem Grafen erzählt. Dies hat den Vorteil, daß Marmontel dem Leser bereits hier die Information vermitteln kann, daß der gerettete Junge Maurices Sohn ist:

> O Dieu! si Formose avait su quel était cet enfant qu'il pressait dans ses bras! s'il avait su que cette mère qu'il voyait éplorée à l'autre bord, était sa chère Valérie! Oui, mon ami, c'était Valérie elle-même. Je vous le cacherais en vain; vous l'avez déjà pressenti.[55]

Gleichzeitig spart er sich dadurch die Gelegenheit auf, den Moment darzustellen, in dem sowohl Creutz als auch Maurice erkennen, um wen es sich bei dem Kind handelt. Diese beiden Momente der *reconnaissance* werden ebenfalls verzögert und ausgekostet. Der voll informierte Leser kann nun verfolgen, wie Creutz durch ein Gespräch mit dem Jungen schrittweise auf die Enthüllung hingeführt wird. Selbst nachdem Creutz von ihm erfährt, daß seine Mutter ein Kästchen mit Maurices Devise „Loyauté, amour et constance“ besitzt, ist er immer noch nicht restlos überzeugt, daß es sich um Valérie handelt. Um endgültige Gewißheit zu erlangen, sucht er sie auf und läßt in das Gespräch mit ihr Sätze einflie-

[55] Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. VI, S. 85f.

ßen, die ihr signalisieren, daß er Maurice kennt. Valérie verbirgt ihrerseits ihre Ahnungen, bis sie irgendwann nicht mehr umhin kann, Creutz' Strategie offen anzusprechen:

Vous vous faites un jeu de m'inquiéter, reprit-elle; et je m'étonne qu'avec un air si vrai de s'intéresser au malheur, on se plaise à le tourmenter.[56]

Bevor Creutz die finale Versöhnung herbeiführt, sorgt er dafür, daß alles beseitigt wird, was ihr noch im Weg stehen könnte. Das meiste hat sich ohne sein Eingreifen geregelt: Das Todesurteil gegen Maurice ist aufgehoben, Valéries Vater ist vor Reue zerknirscht und wünscht sich nichts sehnlicher, als seine Tochter wiederzusehen. Creutz' Begegnung mit ihm gibt Anlaß zu einer weiteren Freudenszene.

Ähnlich wie in den heutigen Überraschungsshows im Fernsehen wird für eine optimale Ausnutzung des Überraschungspotentials gesorgt. Die Formulierungen verraten, daß es sich dabei tatsächlich um ein Spiel handelt, dessen Opfer Maurice und Valérie sind:

Ici, vous attendez sans doute, mon ami, une *belle reconnaissance* [...] il ne tenait qu'à moi de produire sans art *un coup de théâtre intéressant*. Mais sur deux ames fatiguées d'inquiétude et de douleur, pourquoi me serais-je fait *un jeu cruel* des commotions de la joie? Ils n'avaient besoin, l'un et l'autre, que de soulagement et de repos, après tant de peines.[57]

Um den beiden den Schock zu ersparen, sich nach so vielen Jahren unvermittelt einander gegenüberzustehen, bereitet Creutz sie einzeln auf die Wiederbegegnung vor, was zwei zusätzliche Überraschungsszenen einbringt: Wie ein Arzt, der seinem Patienten die jeweils richtige Dosis eines Medikaments verabreicht, bestärkt er zuerst Valéries Hoffnung, daß sich Maurices Schicksal zum Guten gewandt hat, um ihr anschließend dieses Szenarium als baldige Realität darzustellen. In einem weiteren Schritt deutet er an, daß der Mann, der ihren Sohn gerettet hat, Maurice sein könnte. Maurice wiederum beglückt er zuerst mit der Nachricht, daß er frei und seine Ehre wiederhergestellt seien, um dann seiner betrübten Feststellung, daß ihm niemand Valérie wiedergeben könne, zu widersprechen.

Die sich jeweils überbietenden Szenen werden gekrönt von einer letzten Steigerung: Die Liebenden verlieren durch die Übermacht ihrer Freude nicht nur das Bewußtsein, sondern beinahe das Leben. Die Erzählung endet damit, daß bei Valéries Vater durch den Anblick seines Enkelkindes alle Reste von Groll getilgt werden: „la nature elle seule se saisit à-la-

[56] Ebd., S. 91.
[57] Ebd., S. 105 (Herv. K. A.).

fois de tous les cœurs; je crus la voir envelopper, serrer, réunir dans ses bras le père et les enfants: tout fut justifié par elle."[58]

Die letzten 15 der 40 Seiten sind nahezu ausschließlich den verschiedenen Überraschungs- und Wiedererkennungsszenen gewidmet. Anstatt eine zufällige Begegnung der nicht weit voneinander entfernten Liebenden herbeizuführen, schaltet Marmontel einen Vermittler ein, so daß eine Multiplizierung dieser Szenen ermöglicht wird. An Stelle von einer sind es daher gleich fünf, von denen eine noch verdoppelt wird, indem zuerst die Enthüllung für den Leser, dann die für die Figur selbst (Creutz) vermittelt wird. Nacheinander erfahren der Leser, Creutz, Valérie und Maurice von der mirakulösen Wiederbegegnung. In Gestalt von Creutz verfügt der Leser über eine Reflektorfigur. Nicht die Liebenden, sondern er ist der eigentliche Held der Erzählung. Er hält von dem Moment an, in dem er ahnt, daß Hyacinthe Valéries Sohn ist, die Fäden in der Hand und inszeniert von da an Freudentränen am Fließband. Gerade die Vorhersehbarkeit der Gefühlsregungen, von denen die Personen überwältigt werden, ermöglicht ihr genußvolles Auskosten. Der Zufall wird getilgt. Alles ist darauf angelegt, das unerwartete Wiedersehen nicht als Fügung des Schicksals, sondern als von Menschenhand eingefädelte Strategie erscheinen zu lassen. Creutz ist bemüht, Valérie klarzumachen, daß das, was er ihr soeben noch als „fable" ausgemalt hat – die Wiederherstellung von Maurices Ehre – Realität sein könnte:

Qui sait enfin [...] si le *Ciel*, qui dispose les événements à son gré, n'a pas voulu que non loin de vous, Formose soit venu attendre l'un de ces coups du *sort* dont la cause est dans la *nature*, et qu'on ne trouve *miraculeux* que parce qu'ils sont imprévus?[59]

Gleich vier verschiedene Instanzen, die gemäß verschiedener weltanschaulicher Systeme den Lauf der Welt regieren, werden hier genannt: „ciel", „sort", „nature" und ‚miracle' („miraculeux"). Sie werden in einer Art und Weise miteinander verschränkt, die ihre ideologische Inkompatibilität verschleiert. „Ciel" und „miracle" sind dem religiösen, „nature" und „sort" dem säkularisierten Bereich zuzuordnen. Das Eingreifen des Himmels wird als Wunder erfahren, während die Zurückführung eines unerklärlichen Ereignisses auf natürliche Ursachen als Schicksal empfunden wird, das kein göttliches Eingreifen erforderlich macht. So versucht Creutz denn auch, Valérie zu erklären, daß es sich tatsächlich nicht um ein Wunder handelt: „Tout le prodige serait que son asyle se trouvât si voisin du vôtre; et dans le voisinage de deux cabanes il n'y a rien de mira-

[58] Ebd., S. 111.
[59] Ebd., S. 106. (Herv. K. A.)

culeux.“[60] Es ist ein typischer Zug der moralischen Novelle, daß sie mit allen Mitteln daran arbeitet, das Akzidentielle in eine säkularisierte Providenz umzuwandeln. Die Ideologie der Gattung sieht keinen Raum für den Zufall vor.

Die Kongruenz erfordert, wie wir bereits am Beispiel von *Le Premier mouvement* gesehen haben, ein besonderes Maß an handlungslogischer Motivierung. Madame de Genlis' Erzählung *L'Apostasie* benutzt dieses Erzählmuster, um die Entstehung einer Liebe zu erklären, die nicht auf sinnlicher Anschauung beruht, sondern allein auf Seelenverwandtschaft.[61] Die Autorin versucht die Frage zu lösen, wie sich zwei durch rein seelische Bande vereinte Menschen erkennen können, obwohl sie sich nie erblickt haben. Der Übergang von der allein durch innere Werte zustande gekommenen Liebe zur Begegnung mit der physischen Person wird dabei durch eine folgenreiche Verwechslung ermöglicht.

Delrive verliebt sich in die fromme Caliste, obwohl ihr Gesicht durch einen Schleier verborgen bleibt. Entfacht wird seine Liebe allein durch das Wissen um ihre Tugend, ihre Armut (sie ist die Tochter eines spanischen Bankiers, der auf dem Schafott hingerichtet wurde), den Klang ihres Klavierspiels und ihre erahnten Bewegungen im Nebenzimmer. Eines Tages betritt Delrive während ihrer Abwesenheit heimlich ihr Zimmer und sieht ein Porträt ihrer Schwester Lucella, das er irrtümlich für das ihre hält. Als Caliste kurz darauf als Royalistin verhaftet wird, versucht er, ihre Freilassung zu erwirken. Während einer längeren Abwesenheit von Paris beauftragt er seinen Freund Sérilly, seine Bemühungen fortzusetzen, und muß bei seiner Rückkehr feststellen, daß die beiden offenbar geheiratet haben – ein Irrtum, der durch die falsche Zuschreibung des Porträts entstanden ist, denn Sérillys Gattin ist nicht Caliste, sondern Lucella. Er wendet sich daraufhin den Grundsätzen der *philosophes* zu und lernt mehrere Frauen kennen, wird aber jedesmal durch einen glücklichen Zufall davor bewahrt, seiner ersten Liebe untreu zu werden. In Spanien begegnet er Caliste schließlich wieder und erkennt sie als diejenige Frau, die ihm einst in ihrer physischen Gestalt verborgen war.

Der Kunstgriff der dünnen Wand, die Delrives Zimmer von dem Calistes trennt und für alles durchlässig ist außer für die Körperlichkeit der Geliebten, ist der Versuch, eine direkte, durch keinerlei äußerlichen Reize getrübte Korrespondenz zweier Seelen zur Darstellung zu bringen. Bereits die sinnliche Wahrnehmung der Gesichtszüge seiner Angebeteten im Porträt beeinträchtigt Delrives Freude, denn diese „gefährliche Betrachtung“ trübt die Reinheit seiner Intentionen: „ne m'enorgueuillant

[60] Ebd., S. 106f.

plus d'une parfaite pureté d'intentions, je ne goûtai plus cette satisfaction dont le charme étoit si doux..."[62] Die durch das Porträt ausgelöste Verwechslung, die zu Delrives Abfall vom Glauben führt, ist nicht nur ein Trick des Erzählers, um die weiteren Verwicklungen und Verwechslungen zu motivieren, sondern ist fest eingebunden in die Ideologie der Seelenverwandtschaft. In Spanien kann sich Delrive in Caliste (die sich als Lucella ausgibt) auf dem Weg über die Sinne verlieben, da er inzwischen ungläubig geworden ist. Von diesem Moment an ist die Wand, die Delrive von seiner Angebeteten getrennt hat, durchbrochen, ohne daß er sich ihr bewußt physisch genähert hat. Die alte Seelenliebe kann nun mit der neuen sinnlichen Anziehungskraft in Einklang gebracht werden.[63]

Die Proliferation der Intrige ist, freilich in größerem Stil, ein typisches Verfahren des Barockromans. Der Roman in der Art von La Calprenède liefert für die Fülle unwahrscheinlicher Geschehnisse, mit denen er seine Leser in Atem hält, stets lückenlose Kausalitätsketten; er ist, wie Clemens Lugowski schreibt, „mit Motivationen geradezu gepanzert".[64] Gerade deshalb, weil die Ereignisse nicht schon durch sich selbst glaubhaft sind, bedürfen sie sorgfältiger kausaler Motivierungen, welche die Märchenhaftigkeit der Handlung unter einem realistischen Anstrich verschleiern.[65]

In ähnlicher Weise rüstet sich die moralische Novelle für die Darstellung der in ihrer ideologischen Welt unwahrscheinlichsten Ereignisse – die Vereinigung seelischer und sinnlicher Liebe, die Ehe zwischen standesungleichen Partnern – mit aufwendigen Motivierungen, um diese Ereignisse nicht als Ergebnis irrationaler Seelenregungen erscheinen zu lassen. Im Gegensatz zum Barockroman dient die Proliferation der Intrige in der moralischen Novelle nicht dem Schürzen des Handlungsknotens, der Produktion immer neuer Abenteuer, kurzum der Aufrechterhaltung der narrativen Maschinerie, sondern der rationalen Absicherung affektiver Verhaltensweisen.

Die narrative Vermittlung des Ehekonflikts in der moralischen Novelle könnte man mit dem Begriff *Exteriorisierung des Konflikts* charakterisieren. Damit sind nicht nur äußerliche Symptome wie Tränen, Seufzer,

[61] Genlis: *L'Apostasie, ou la dévote*, in: *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, Bd. II, Paris 1802, S. 199–320.

[62] Ebd., S. 218.

[63] Friedrich Bouterwek verurteilt in seiner *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts* (Göttingen 1807, Bd. VI, S. 405) Madame de Genlis' Versuche zu zeigen, „wie die raffinierte Frivolität mit der Miene der Moralität vereinigt werden" könnten.

[64] C. Lugowski: *Wirklichkeit und Dichtung*, Frankfurt a. M. 1936, S. 20.

[65] Ebd., S. 24.

Stöhnen, Ohnmachten und andere körperliche Anzeichen gemeint,[66] sondern vor allem die Konstruktion der Intrige, die die Handlung mit aufwendigen, eine Vielzahl von Voraussetzungen erfordernden Versuchsanordnungen und komplizierten Rahmenbedingungen innerhalb eines klar abgesteckten Koordinatensystems ausgestaltet.

Durch die Handlungsmuster des Pseudokonflikts, der spontanen Rührung, der Kongruenz und der Substitution vermeiden es die Autoren der moralischen Novelle, die Konflikte in den objektiven Sachverhalten zu sehen; sie führen sie stattdessen auf falsche Wahrnehmung oder auf fehlerhafte und unvollständige Informationen zurück. Es wäre aber verfehlt, dies als bewußte wirklichkeitsfremde Verblendung zu betrachten. Die genannten Konfliktvermeidungsstrategien sind vielmehr an die Voraussetzungen der klassizistischen Poetik gebunden, die Thomas Pavel als eine ‚Kunst der Entfremdung' dargestellt hat. Bezeichnend für die vormodernen Zivilisationen sei, daß sie ihre imaginären Universen von dem empirischen abtrennten.[67] Die Welt der Fiktion sei keine Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern enthalte „sichtbare ontologische Supplemente", in denen das wahre Wesen der Dinge aufscheine:

Pour qu'une chose soit admise dans l'espace imaginaire qui abritait l'art classique, il ne suffisait pas de la choisir au hasard dans le monde et de l'incorporer dans l'œuvre d'art. Comme les dieux, les êtres et les choses représentés par l'art devaient être doués d'une majesté intrinsèque.[68]

Wenn auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mehr Gott oder das Göttliche, sondern die Natur der Bezugspunkt des imaginären Universums ist,[69] so bleibt dieses gleichwohl vom empirischem Universum getrennt. Der Pseudorealismus der moralischen Novelle hält nur oberflächlich an den Regeln der Wirklichkeit fest, dahinter verbirgt sich eine klassizistische Literaturkonzeption, welche die Welt der Fiktion nicht anders als eine Welt der Erhöhung sehen kann:

L'essence d'une chose étant distincte des accidents de la réalisation, l'artiste qui représente cette chose a la liberté de choisir parmi les nombreux accidents qui s'y attachent ceux qui en expriment la nature de la manière la plus fidèle. [...] Cette

[66] Siehe R. Mortier: „Des larmes de la sensibilité aux larmes du sentiment", in: *Das weinende Saeculum*, Heidelberg 1983, S. 31–37; J.-L. Lecercle: „Baculard D'Arnaud ou l'embonpoint du sentiment", in: *Approches des lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris 1974, S. 295–308.

[67] Th. Pavel: *L'Art de l'éloignement classique*, Paris 1996, S. 367

[68] Ebd., S. 367.

[69] Die Literatur des 17. Jahrhunderts verfolgt nach Pavel zwei Wege der Darstellung des Göttlichen: der christliche Gott kann entweder selbst auftreten (poème héroïque), oder seine Macht wird auf unsichtbare Weise dargestellt (Theater) (ebd., S. 63).

pratique, qui est celle de l'idéalisation, suit la nature des choses en dégageant de leur actualité brute la représentation, épurée et embellie. L'idéalisation facilite l'accès du lecteur à l'évidence merveilleuse des vraies essences, et du même coup le protège de l'immédiateté du monde, imparfaite et rugueuse.[70]

Die sozialen Konflikte werden in der moralischen Novelle auf der einen Seite durch die Bevorzugung des Ehehindernisses thematisiert, auf der anderen Seite bleiben sie durch die schematisierten Erzählmuster, mittels derer die Thematik transportiert wird, rückgebunden an eine vorrealistische Poetik.

2.3 Erziehungsthematik

In der moralischen Novelle schließt die Exteriorisierung des Konflikts die Eigenverantwortlichkeit der Subjekte aus. Diese werden durch äußere Umstände determiniert, die ihnen nur einen minimalen Handlungsspielraum lassen. Über diese äußeren Umständen waltet eine bewußt arrangierte Providenz, die den Subjekten die ihren jeweiligen Voraussetzungen entsprechende Belohnung oder Bestrafung zukommen läßt. Der Erzähler des mimetisch-illusionistischen Textes, kein Marionettenspieler mehr wie der des *conte*, delegiert die Rolle des Arrangeurs an eine der Figuren, welche die Welt nach den Maßstäben der empfindsamen Tugendlehre einrichtet. Es handelt sich um jene Mütter, Ehemänner, Tutoren oder väterlichen Freunde, welche durch sorgfältig inszenierte Lenkung das Verhalten ihrer Schutzbefohlenen in einer Art und Weise beeinflussen, die unverkennbar den Stempel der Rousseauschen Pädagogik trägt.

Seinem 1762 erschienenen Erziehungstraktat *Emile* legte Rousseau die Leitidee zugrunde, daß die natürlichen Instinkte des Kindes nicht unterdrückt, sondern im Gegenteil entwickelt werden müssen, um es vor den verderblichen Einflüssen der Zivilisation zu schützen. Die Überzeugung von den grundsätzlich guten Anlagen des Kindes schränkt die Notwendigkeit erzieherischer Bemühungen aber keineswegs ein, im Gegenteil, sie stärkt das Vertrauen in die Macht der Erziehung. In der Pädagogik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheint der Geist des Kindes als geschmeidige, nach Belieben formbare Materie,[71] deren Entwicklungspotential es durch den Einfluß wohlwollender Pädagogen zur Entfaltung zu bringen gilt. Es herrscht Einigkeit darüber, daß das Kind unter der ständigen Kontrolle des Erziehers stehen soll; in diesem Erziehungs-

[70] Ebd., S. 275f.

[71] M. Mazzocchi Doglio: „Il mito pedagogico nel Settecento francese: l'esempio di Madame de Genlis", *Studi di letteratura Francese* 230, no. 16 (1990), S. 113.

system, wie es maßgeblich auch Madame de Genlis vertrat,[72] gibt es keinen Raum für Freiheit und Einsamkeit.[73] Wichtig ist dabei, daß die Kontrolle unauffällig ausgeübt wird. Rousseau vertraut darauf, daß die Einflußmöglichkeiten des Erziehers um so größer sind, je mehr Freiraum er seinem Schützling zu geben scheint: „l'élève croie toujours d'être le maître [...] il n'y a point d'assujetissement si parfait qui garde l'apparence de la liberté: on captive ainsi la volonté même."[74]

Die heimliche Lenkung

Die moralische Novelle transferiert die neuen pädagogischen Grundsätze in das Handlungsmuster der heimlichen Lenkung: Eine oder mehrere Personen halten im Hintergrund die Fäden des Geschehens in der Hand, ohne daß diejenigen, deren Verhalten beeinflußt werden soll, etwas davon erahnen; vielmehr glauben sie, in vollkommener Freiheit und Unabhängigkeit zu handeln.

Die heimliche Lenkung ist ein bevorzugtes Erzählmuster bei Marmontel. In einer Reihe von Erzählungen aus den *Contes moraux* tritt eine Autoritätsperson auf, die durch geschicktes Arrangement von Situationen und wie zufällig erscheinende absichtsvolle Planung einen oder mehrere Menschen dazu bringt, sich in dem von ihr gewünschten Sinne zu verhalten oder zu entscheiden.

In *Les Rivaux d'eux-mêmes* (1792) nehmen die beiden Spielleiter Varanzai und Madame de Blosel aus der Ferne Einfluß auf ihre Kinder Raimond und Adèle, die sie miteinander verheiraten möchten. Gerade die Vollkommenheit sowohl der Eltern als auch der Kinder verhindert aber, daß es zu dieser Ehe kommt, leben doch beide Familien vollkommen zurückgezogen und meiden jene gesellschaftlichen Vergnügungen, die normalerweise der Eheanbahnung dienen. Gleichzeitig plädiert Madame de Blosel für die Liebesheirat, wobei allerdings die Liebe nicht durch physische Reize ausgelöst werden soll: „avant de se voir, je veux que leurs esprits, leurs goûts, leurs caractères, se soient pressentis et connus."[75] So entsteht der Plan, die beiden Kinder Briefe miteinander austauschen zu lassen. Tatsächlich läßt die jahrelange Korrespondenz zwischen Raimond und Adèle in ihnen eine ‚correspondance' der Seelen erwachsen:

[72] In ihrem Erziehungsroman *Adèle et Théodore, ou lettres pour l'éducation* (1782).
[73] Mazzocchi Doglio, S. 114.
[74] Rousseau, *Emile*, zit. nach ebd.
[75] Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. V, S. 198.

Il y a pour les esprits et pour les caractères une cause de sympathie bien réelle dans la nature: c'est la convenance des goûts, l'analogie des humeurs, et soit dans la pensée, soit dans le sentiment, cette harmonie de deux âmes dont la nature a fait comme deux instruments organisés à l'unisson.[76]

Auf einem Ball werden sie von ihren Eltern ohne ihr Wissen zusammengeführt. Wie zu erwarten erkennen sie sich allein aufgrund ihrer seelischen Anziehungskraft auch physisch, was zunächst einen Konflikt in ihnen auslöst, glauben sie doch beide, ihren Briefpartnern untreu geworden zu sein. Gemäß dem Erzählmuster der Kongruenz wird die Verwechslung aufgedeckt, und die Eltern dürfen das erwünschte Resultat ihrer jahrelang verfolgten Strategie bewundern.

Der inszenierte Charakter dieser Versuchsanordnung wird in der Parallelisierung zur dramatischen Fiktion deutlich. Die beiden Spielleiter bezeichnen ihren Erziehungsplan von Anfang an als „un petit roman"; Madame de Blosel spricht vom „dénouement", das sie später herbeiführen wolle; sie betrachtet die beiden jungen Leute wie Theaterfiguren, die eine Bühne betreten und deren heimliche Gespräche zu beiseite gesprochenen Dialogen werden („Floride est en *scène*...; c'est bon signe, il est arrivé quelque chose d'intéressant. L'on avait remarqué ses *aparté* fréquents avec Raimond [...]"[77]).

Das Vorhaben des Atheners Sténor in Bricaire de la Dixmeries *L'Amour tel qu'il est* (1769) erfordert ein noch höheres Maß an diskreter Einflußnahme.[78] Um Flora zu gewinnen, muß er die Abneigung gegen die Liebe überwinden, die ihr von ihrer Mutter durch eine rigide Abschreckungsstrategie eingeimpft wurde. Nicht nur, daß sie niemals einen Mann zu Gesicht bekommen hat, das Haus, in dem sie aufwuchs, ist voller Gemälde und Skulpturen, die Beispiele für die tragischen Folgen unglücklicher Liebe darstellen. Wie sehr Flora die Liebesfeindlichkeit ihrer Mutter verinnerlicht hat, zeigt sich in ihren Zeichnungen, welche die Abbildungen an den Wänden unwillkürlich reproduzieren.

Die erste Phase von Sténors Eroberungsplan besteht darin, Flora ein Portrait vorzulegen, das ihn als Hyppolite, das Modell der Gefühllosigkeit, darstellt. Flora kopiert dieses Bild immer wieder, wobei sie den strengen und stolzen Gesichtsausdruck des Porträtierten abmildert. Nachdem sie sich so an Sténors Physis gewöhnt hat, erweckt er die Allegorie zum Leben, indem er in leibhaftiger Gestalt, genau so, wie er auf

[76] Ebd., S. 225f.

[77] Floride ist die Tochter der Gastgeberin des Balls, bei dem sich Raimond und Adèle kennenlernen.

[78] Bricaire de la Dixmerie: *Contes philosophiques et moraux*, Bd. III, Londres 1769, S. 188–226.

dem Gemälde abgebildet war, vor sie tritt. Nach der bildenden Kunst sind Literatur und Musik an der Reihe, um Floras Frigidität zu überwinden: Die Geschichte von der unglücklichen Sappho soll ihr ein warnendes Beispiel für die Folgen der *insensibilité* geben; eine Sängerin, die die Wonnen der Liebe besingt, soll sie auf dem Weg über die sinnliche Wahrnehmung für neue Empfindungen empfänglich machen. Erst als Flora Sténor in ihr Haus führen will, um ihm die abschreckenden Bilder der Liebe zu zeigen, durch die sie geprägt worden war, dort aber an deren Stelle neue Bilder mit zärtlichen Szenen erblickt, die Sténor heimlich gegen jene ausgetauscht hat, tritt die neue Liebeskonzeption an die Stelle der alten. Der Austausch der Bilder bewirkt und symbolisiert gleichzeitig Floras Wandlung in eine liebesfähige Frau.

L'Amour tel qu'il est ist typisch für die Darstellung eines inneren Konflikts in der moralischen Novelle. Floras Trauma, die Angst vor der Liebe, wird therapiert, indem ein neues Bild an die Stelle eines alten gesetzt wird. Die Visualisierung des Konflikts ist mehr als eine sichtbare Metapher für einen unsichtbaren Wandlungsprozeß; sie ist die unmittelbare Umsetzung eines sensualistischen Menschenbildes, das die Psyche als eine Wachstafel konzipiert, in die eine einmal eingegrabene Inschrift rückstandslos durch eine neue ersetzt werden kann.

Betont das Erzählmuster der heimlichen Lenkung den allmählichen Wandlungsprozeß und die psychologische Analyse, so treten diese bei der nachträglich enthüllten heimlichen Lenkung zugunsten des reinen Überraschungseffekts in den Hintergrund. Auf der Ebene der *histoire* unterscheiden sich diese Erzählungen nicht von denen mit von Anfang an offengelegter heimlicher Lenkung; die unterschiedliche Anordnung auf der Ebene des *discours* hingegen bringt eine wesentliche Änderung für den Leser mit sich, dem nun die Ereignisse aus der Sicht des ‚Opfers' präsentiert werden. Rétif de la Bretonnes Erzählung *Les Petits parrains* (1790) z.B. ist nichts als eine reduzierte Fassung von *Les Rivaux d'eux-mêmes*, wobei es am Ende sogar zu einer Doppelhochzeit kommt, da nicht nur die auf elterliche Anregung durch Brieffreundschaft miteinander verbundenen Kinder heiraten, sondern auch ihre inzwischen verwitweten Eltern selbst. Bei Imbert (z.B. in *Le Bouquet et les étrennes* [1782]) dient das Verschweigen eines Sachverhaltes von Seiten des Spielleiters nur mehr der wirkungsvollen Inszenierung rührseliger Überraschungstableaus.

Auch bezüglich der heimlichen Lenkung läßt sich ein genereller Unterschied zu vergleichbaren Experimenten bei Marivaux beobachten. Bei Marivaux geht es um die reine Neugierde. Die Spielleiter sind nicht in erster Linie an der Durchsetzung eines bestimmten Ziels interessiert,

sondern wollen menschliches Verhalten beobachten. In den moralischen Novellen hingegen werden die Verhältnisse dergestalt manipuliert, daß sie bei den ‚Versuchspersonen' ein genau festgelegtes Verhalten auslösen.

Die Simulation

Sind bei der heimlichen Lenkung die ‚Erzieher' lediglich im Hintergrund agierende Figuren, die dafür sorgen, daß eine natürliche Anlage in die richtige Bahn gelenkt wird, so bedeutet das Erzählmuster der Simulation eine weitere Steigerung des planenden und kontrollierenden Einwirkens, da es sich der aktiven und bewußten Täuschung bedient.

Die Simulation ist letztlich nichts anderes als die moralisierte Variante eines der ältesten Motive der Novellistik, der *beffa*. Die *beffa*, nach dem Wörterbuch der Accademia della Crusca definiert als „Burla, Scherzo fatto con arte, perché chi è schernito non se n'accorga"[79], ist die Grundlage eines großen Teils der Novellen in Boccaccios *Decameron*. Daß sie nicht auf ihren schwankhaften Charakter reduziert werden darf, hat Valerio C. Ferme gezeigt, der die Bedeutung der *beffa* im *Decameron* weniger in ihrer komischen als in ihrer ethischen Funktion untersucht hat.[80] Er stellt sie in Beziehung zu der doppelten Zielsetzung, die Boccaccio mit seinem Werk verbindet. Die Leserinnen, die dieser im Prooemium als die Adressaten seines Buches anspricht, sollen aus den Novellen einen zweifachen Gewinn ziehen: „parimente diletto delle sollazzevoli cose [...] ed utile consiglio potranno pigliare, e conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare".[81] Während bei Boccaccio die hedonistische (diletto) und die ethische (utile consiglio) Funktion der *beffa* noch untrennbar miteinander verbunden sind, läßt sich bereits in der Renaissance eine „Erosion der Beffa"[82] beobachten. Bandello hebt sich bewußt von Boccaccio ab, indem er die *beffe* in seinen Novellen reduziert und sich insbesondere von jenen distanziert, die, wie die Calandrino-Geschichten, reiner Selbstzweck sind; statt dessen bevorzugt er gerechtfertigte *beffe* („onesto inganno"). Bei Marguerite de Navarre nehmen die Schwanknovellen zwar noch einen großen Raum ein,[83] es

[79] *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Bd. I, Venezia 1763.

[80] V. C. Ferme: „*Ingegno* and Morality in the New Social Order: The Role of the *beffa* in Boccaccio's *Decameron*", *Roman Languages Annual* 4 (1992), S. 248–253.

[81] Boccaccio: *Decameron*, Bd. I, hg. von M. Marti und E. Ceva Valla, Milano [5]1984, S. 5.

[82] A. Fiorato: „La ‚beffa' chez Bandello", in: *Formes et significations de la ‚beffa' dans la littérature italienne de la Renaissance*, hg. von A. Rochon u. a., Bd. I, Paris 1972, S. 12–44.

[83] Blüher ordnet 40 Novellen des *Heptaméron* diesem Typ zu (*Die französische Novelle*, S. 278).

ist aber auch hier eine – zumindest proklamierte – Moralisierung erkennbar.

In der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts überlebt die ursprüngliche *beffa* vornehmlich in der Versnovelle.[84] Ihr Grundmuster – die bewußte Täuschung eines Opfers zum Zwecke der Verhöhnung oder Belustigung – findet sich jedoch in der moralischen Novelle des 18. Jahrhunderts wieder, mit der entscheidenden Änderung freilich, daß das Ziel nicht mehr darin besteht, das Opfer bloßzustellen, um einen Lustgewinn oder gar einen persönlichen Vorteil daraus zu ziehen, sondern um es zu bessern, zu erziehen oder zu einem gesellschaftlich wünschenswerten Verhalten zu bewegen.[85] Da die Preisgabe des belustigenden Elements den Begriff der *beffa* als Bezeichnung für die auf den moralischen Nutzen ausgerichteten Erzählungen des 18. Jahrhunderts nicht mehr angemessen erscheinen läßt, soll durch den Ausdruck Simulation derjenige Aspekt der *beffa* hervorgehoben werden, der dieses Motiv zum idealen Vehikel der empfindsamen Erziehungslehre macht: die Herstellung einer fiktiven Realität zur Erreichung eines vorgefaßten Ziels.[86]

Die Täuschung, derer man sich zu diesem Zweck bedienen muß, wird nicht als Manipulation betrachtet, sofern sie das Ziel hat, die jedem Menschen innewohnende *sensibilité* zu aktivieren. Die Erziehenden scheuen weder Mühe noch Aufwand, um ihre ‚Opfer' in wohldosierten Einzelportionen mit genau jenem Maß an Veränderung zu konfrontieren, das es ihnen erlaubt, sich den jeweils neuen Umständen anzupassen. In Marmontels *Le Mari sylphe* z. B. verkleidet sich ein Mann Nacht für Nacht in einen Sylphen, um seine Frau, die die imaginären Wesen eines *conte de fées* der physischen Präsenz eines Ehemanns vorzieht, von ihren Phantastereien zu befreien und ihre Abneigung gegen die Sexualität zu überwinden.

[84] Einer der wenigen Autoren, die im 17. Jh. die komische Novelle pflegen, ist Donneau de Visé (siehe Godennes „Introduction" zu seiner Ausgabe von dessen *Nouvelles galantes, comiques et tragiques*, Genf 1979, bes. S. XVIIIf.).

[85] In Marmontels frühen *Contes moraux* findet man teilweise noch *beffe*, die in erster Linie der Belustigung dienen und das Opfer dem allgemeinen Gespött preisgeben. In *Le Philosophe soi-disant* erlaubt sich eine kleine Gesellschaft einen Scherz auf Kosten des ‚Philosophen' Ariste, eines Tartuffe, dessen Hypokrisie sich nicht der Argumente der christlichen Moral bedient, sondern der aufklärerisch-empfindsamen.

[86] Salvatore Di Maria teilt die *beffe* in vier Kategorien (hedonistisch, erotisch, pragmatisch und ethisch) ein und hebt als gemeinsames Merkmal hervor: „the principal determinant of the beffa, namely, its deceptive function, is characterized by the agent's creation of a fictitious reality under [which] the patient strives to fulfill a goal which may be a preconceived objective or a new desire fostered by the agent's scheme." („Structure of the Early Form of the ‚Beffa' in Italian Literature", *Canadian Journal of Italian Studies* 4, no. 3–4 [1981], zit. nach V. C. Ferme, „*Ingegno* and Morality ...", S. 248).

Die aus der novellistischen Tradition ableitbare Simulation fließt zusammen mit der Strategie des Libertins, der sich eine Maske aufsetzt, um sein Opfer zu verführen.[87] In Madame de Genlis' Novelle *L'Heureuse hypocrisie* ist es der Verführer, der sich, um eine Frau zu gewinnen, so sehr ihrer Verhaltensweise anpaßt, daß er dadurch unwillkürlich auch ihre Denkweise übernimmt. Armand wirbt um die Hand der als linkisch, ungeschickt und devot geltenden Hermine, nachdem er in einer Kirche, die er nicht aus religiösen Gründen, sondern aus Schutz vor einem Unwetter betreten hat, den Klang ihrer überirdisch schönen Stimme vernommen hat. Sein Ziel kann er nur erreichen, indem er ihr religiösen Eifer vorheuchelt. Bis zur Hochzeit verfährt er rein zweckrational: Er übt sich in christlicher Barmherzigkeit und trägt seinem Privatsekretär auf, Auszüge aus den von seiner Schwiegermutter in spe empfohlenen frommen Büchern anzufertigen, damit er den Eindruck erwecken kann, sie gelesen zu haben. Kaum aber ist er am Ziel seiner Wünsche angelangt, stellt er fest, daß er die Hermine, in die er sich verliebt hat, verlieren würde, wenn er versuchen würde, sie zu ändern. Er beschließt daher, sich selbst zu ändern und das, was bisher nur Verstellung war, zu seiner Natur zu machen. Die Habitualisierung des empfindsam-religiösen Lebensstils macht den Ausführenden der Simulation zum Opfer seiner eigenen Strategie und beweist so die Überlegenheit der auf allen Ebenen dieser Erzählung triumphierenden Tugend über Koketterie und Libertinage.[88]

Wie die heimliche Lenkung kann auch die Simulation erst nachträglich enthüllt werden. Dabei wird ein falscher Sachverhalt vorgespiegelt, dessen plötzliche Aufdeckung das Opfer durch einen Moment freudiger Überraschung für die Frustrationen entschädigen soll, die es zuvor erleiden mußte. So stellt z.B. in Imberts *La Fausse rivalité* (1784) ein Vater seinen Sohn auf die Probe, indem er behauptet, eben jene Frau heiraten zu wollen, die dieser liebt, und ihn sogar bittet, bei ihr für ihn einzutreten.

Die nachträglich enthüllte Simulation schwächt die moralische Intention zugunsten der Spannungserzeugung ab. In Madame de Genlis' *L'Amant dérouté* macht das böse Spiel, das die Akteure der Simulation mit ihrem Opfer treiben, die Erzählung zu einer wahren Rätselgeschichte. Der junge Graf von Rosenthall ist hin und hergerissen zwischen der

[87] Vgl. F. Baasner: „Libertinage und Empfindsamkeit. Stationen ihres Verhältnisses im europäischen Roman des XVIII. Jahrhunderts", *Arcadia* 23 (1988), S. 14–41.

[88] Die Koketterie wird durch die weibliche Kontrastfigur Aglaé vertreten, die im Exil ihren Lebensunterhalt mehr oder weniger erfolglos durch Konzerte zu bestreiten versucht. Im Gegensatz zu ihr erwirbt sich Hermine durch ihren religiösen Gesang letzlich Wohlstand, da er die Ehe mit dem geschäftstüchtigen Armand zur Folge hat.

Liebe zu Léontine und der Freundschaft zu ihrem Verlobten Melcy, dem er seine Freilassung aus dem Temple zu verdanken hat. Die widersprüchlichen Signale, die die Verlobten aussenden, verwirren ihn: Einerseits signalisiert ihm Léontine, daß sie etwas für ihn empfindet, andererseits werden die Vorbereitungen zu ihrer Vermählung mit Melcy vorangetrieben. Rosenthalls Unsicherheit verstärkt sich durch die geheimnisvollen Vorgänge in einem abgelegenen Haus, wo er – Léontine und Melcy nachts heimlich folgend – die Schmerzensschreie einer Gebärenden und die Worte „Elle est morte" vernimmt. Verzweifelt will er abreisen, nicht ohne Melcy zuvor seine Liebe zu Léontine zu bekennen. Dies ist der Moment für Melcy, die rätselhaften Ereignissen aufzuklären. Er war von Léontines Vater als künftiger Schwiegersohn erkoren worden, hatte aber nicht gewagt, ihm zu gestehen, daß er bereits mit einer Emigrantin verheiratet ist, die er durch die Eheschließung vor dem Schafott retten konnte und die inzwischen bei der Niederkunft, deren Zeuge Rosenthall war, gestorben ist.

Diese Erzählung weist ein erstaunliches Maß an Spannung auf. Es gibt lange Zeit keinen Anhaltspunkt dafür, ob Léontine mit Rosenthall ein grausames Spiel treibt oder ob ihre Gefühle für ihn aufrichtig sind. Die Spannung steigert sich durch die sowohl für Rosenthall als auch für den Leser unerklärlichen Ereignisse in dem einsamen Haus. Das *dénouement* wiederum ist konventionell: Das horizontale Ehehindernis wird mittels Substitution (Melcys Rückzug bedeutet für ihn kein Opfer) aus dem Weg geräumt. Die moralisierende Funktion, die Melcy mit seiner Liebesprobe verbindet, tritt aber zugunsten der ambivalenten Situation, in der sich Rosenthall befindet, in den Hintergrund. Der Leser partizipiert an der Unsicherheit des Opfers, nicht an den Zielsetzungen der Spielleiter.

Niemals kommt den Akteuren der Simulation in den Sinn, daß ihre Vorgehensweise moralisch fragwürdig sein könnte. Sei es daß ein Ehemann, um seine Frau von ihrem Jähzorn zu heilen, aus Unzufriedenheit über das Essen den Tisch umwirft und in der Küche so heftig wütet, daß die (eingeweihte) Dienerschaft Reißaus nehmen muß (Madame de Genlis: *Le Mari instituteur*[89]), sei es daß ein Vater behauptet, sein Vermögen verloren zu haben und diese Lüge sechs Jahre lang aufrechterhält, um der Verschwendungssucht seines Sohnes Einhalt zu gebieten (Marmontel: *L'École des pères*) – immer läuft die Simulation Gefahr, daß der Zweck ein zweifelhaftes Mittel heiligt.

Die inneren Widersprüche dieses Erzählmusters treten in einer Novelle von Baculard d'Arnaud zutage, die eines der extremsten Beispiele

[89] *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques,* Bd. II, Paris 1802, S. 147–196.

von Simulation enthält. Noch bevor Sade dieses und andere Erzählmuster der moralisierenden Narrativik dekonstruiert, zeigt *Liebman* (1775) die Fragwürdigkeit des empfindsamen Erziehungskonzepts auf.

Es gehörte zu den Utopien der aufklärerischen Erziehung, daß das Kind von der Familie getrennt wird und allein mit dem Erzieher an einem vom verderblichen Einfluß der Gesellschaft geschützten Ort aufwächst.[90] Liebman erprobt dieses Experiment in radikaler Form, indem er das Leben eines Menschen von Geburt an in die gewünschte Richtung zu dirigieren versucht. Er nimmt sich der Gärtnerstochter Amélie an, um sie später zur Frau nehmen zu können. Seine Sehnsucht nach einer idealen Partnerin resultiert aus seiner exaltierten Empfindsamkeit, die ihn schon in seiner Kindheit die Erfahrung machen ließ, daß sich das Glück weder in der Realität noch in der Imagination finden läßt. Die Bücher, zu denen er Zuflucht gesucht hatte, vermochten ebenfalls nicht, sein Glücksverlangen zu befriedigen. In ihm entstand daher das Bedürfnis, mit einer Seele zu kommunizieren, die der seinen entspricht:

Je sens qu'il nous faut un confident de notre espèce, une ame qui réponde à notre ame, qui nous entende, qui nous parle, avec laquelle nous partagions nos sensations, nos pensées, nos plaisirs, nos peines. Tout ce qui m'entouroit, m'avertissoit que je mourrois de disette au sein de l'abondance, que la société ne m'offroit que des simulacres, & jamais d'objets réels [...].[91]

j'aurois souhaité être un autre Pygmalion, & animer une statue qui m'eût consacré son entière existence.[92]

Da Liebmans Ideal in keiner real existierenden Frau Erfüllung finden kann, muß er sich das geeignete Liebesobjekt selbst erschaffen. Er hält Amélie fern von allen anderen Menschen außer ihrer Mutter,[93] aber nicht nur, um sie vor schädlichen Einflüssen zu bewahren, sondern auch, um

[90] Mazzocchi Doglio, S. 115.

[91] *Les Épreuves du sentiment*, Bd. IV, Paris 1781, S. 303.

[92] Ebd., S. 304. – Zeitgenössische Romane, in denen dieses Motiv behandelt wird, nennt Dawson in „Baculard d'Arnaud: Life and Prose Fiction", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 141–142 (1976), S. 410–415.

[93] Daß die totale Abschottung von jeder Gefahr erst recht Gefahren in sich birgt, zeigt u. a. Mercier de Compiègnes *Les Dangers de la sévérité* (in: *Nouvelles galantes et tragiques*, Paris 1795, S. 46–54). Ein junges Mädchen aus Rußland wird von ihrem Vater hermetisch von der Außenwelt abgeschirmt. Eines Tages läßt sie während seiner Abwesenheit ihren Cousin herein, der einzige, der Zutritt zum Haus hat. Als der Vater unerwartet auftaucht, versteckt sie den Cousin in einem Koffer und setzt sich darauf. Als sie den Koffer wieder öffnet, ist der junge Mann tot. Dieses Unglück zieht weitere nach sich. Der Portier, an den sich das Mädchen in seiner Verzweiflung wendet, nutzt ihre Notlage aus, indem er sie als Prostituierte arbeiten läßt. Sie sieht keinen anderen Weg, sich aus ihrer Lage zu befreien, als eines Tages den nach einem Bankett eingeschlafenen Lüstlingen die Kehle durchzuschneiden.

auf diese Weise einzig und allein um seiner selbst willen geliebt zu werden:

Il y aura donc dans l'univers, une créature qui n'existera que pour moi, qui ne sera remplie que du seul desir de me plaire, qui m'aimera sans partage! je serai l'unique objet auquel se rapporteront ses sentimens, ses actions, ses plus indifférentes pensées![94]

Liebman glaubt das höchste Glück aber nur dann erreichen zu können, wenn Amélie ihn nicht mangels Alternativen, sondern freiwillig liebt und wenn er sein Glück mit anderen teilen kann („Il n'est donc pas possible de jouir seul!“[95]). Auf Vorschlag seines Freundes Rimberg läßt er die junge Frau schlafend in die Oper bringen, wo sie beim Erwachen zum ersten Mal in ihrem Leben auf eine Menschenmenge blickt. Er bittet sie um Verzeihung, daß er sie so lange in der Illusion gelassen habe, sie beide seien die einzigen existierenden Menschen: „pardonne à l'erreur où je t'ai retenue si long-temps: c'est l'excès du sentiment qui m'avoit fait imaginer ce mensonge.“[96]

Im Gegensatz zum klassischen Pygmalion-Mythos sorgt keine Venus dafür, daß die Sehnsucht des in sein Ideal verliebten Schöpfers erfüllt wird. Rimberg mißbraucht Liebmans Vertrauen und entführt Amélie. Obwohl sich Liebman zu dem Entschluß durchringt, sie dennoch zu heiraten, gelingt es ihm nicht, seine Eifersucht im Zaum zu halten. Amélie vergiftet sich und stirbt auf der Schwelle zur Kirche, in der die Trauung vollzogen werden soll.

In *Liebman* schlägt der Wunsch nach Kontrolle in ihr Gegenteil um. Der Held hat keine Gewalt mehr über seine Eifersucht. Hinter der scheinbar selbstlosen Erziehung eines Kindes zur Tugend steht in Wirklichkeit die Befriedigung seiner eigenen Wünsche. Was Liebman zu seinem Erziehungsexperiment veranlaßt hat, ist nicht so sehr das Ungenügen an den Frauen, die er bisher kennengelernt hat, als der Wunsch, selbst Schöpfer zu sein. Er begehrt vor allen Dingen eine Frau, die er als sein eigenes Geschöpf betrachten kann und die ihn in jedem Augenblick daran erinnert, daß sie nur um seinetwillen existiert:

j'aurois voulu trouver un cœur qui n'eût respiré que par le mien, qui n'eût formé de vœux que pour moi seul, qui n'eût pas un sentiment que je ne l'eusse inspiré & qui ne m'appartint.[97]

[94] Arnaud, *Les Épreuves du sentiment*, Bd. IV, Paris 1781, S. 311.
[95] Ebd., S. 325.
[96] Ebd., S. 332.
[97] Ebd., S. 303.

Er wird nicht so sehr für den Inzest bestraft[98] als für die Anmaßung, auf Gott verzichten zu können. Wenn er Amélies religiöse Unterweisung auf einen späteren Zeitpunkt verschiebt, dann deshalb, weil er sich nur zu gut in der selbstherrlichen Rolle des Demiurgen gefällt.

Liebman zeigt die im Erzählmuster der Simulation angelegte Hybris auf. Die Überzeugung, daß der Mensch sich durch die Schaffung idealer Rahmenbedingungen den eigenen Wünschen gemäß entwickle, erscheint als narzißtische Selbstbespiegelung im wohlgefälligen Blick auf das erzielte Resultat. In *Liebman* manifestiert sich der illusorische Charakter des Glaubens an eine Natur, deren Gesetze in Einklang mit den eigenen Wünschen und Vorstellungen imaginiert werden.

Die historische Bedeutung dieser Novelle, die ansonsten wegen ihrer übersteigerten Empfindsamkeit geringgeschätzt wird,[99] besteht darin, daß Baculard d'Arnaud ein novellenspezifisches Motiv zum Prüfstein der aufklärerischen Erziehungslehre umfunktionalisiert. Liebmans Erziehungsexperiment scheitert auf ganz andere Art als in der Novellentradition, die diese Form der totalen Isolierung eines jungen Menschen aus pädagogischen Gründen seit Boccaccios Gänsenovelle kennt. Diese in der Einleitung zum vierten Tag des *Decameron* erzählte Geschichte demonstriert die Allmacht der Liebe und ihre Immunität gegen jede Form moralischer Indoktrination, die keine Rücksicht auf die menschliche Natur nimmt. Auch in Cervantes' *El celoso extremeño* aus den *Novelas ejemplares* (1613) und Maria de Zayas y Sotomayors *El marido prevenido* (1637), in Frankreich bekannt geworden als Vorlage für Molières *École des femmes*, wird der Ehemann, der seine junge Frau von allen Versuchungen und Gefahren fernhalten will, als Dummkopf dargestellt,

[98] Dawson, „Baculard d'Arnaud: Life and Prose Fiction", S. 418f. – Obwohl keine Blutsverwandtschaft vorliegt, galt die sexuelle Beziehung zwischen Vormund und Mündel nach damaligem Verständnis als Inzest (M. Titzmann: „Literarische Strukturen und kulturelles Wissen: Das Beispiel inzestuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihre Funktion im Denksystem der Epoche", in: *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur*, hg. von J. Schönert u.a., Tübingen 1991, S. 246).

[99] Z.B. bei H. Coulet, „Structure de deux contes moraux. Baculard d'Arnaud et Marmontel", in: *Dilemmes du roman. Essays in honour of George May*, hg. von C. Lafarges, Saragota, Calif. 1989, S. 189–203. Vgl. auch J.-L. Lecercle („Baculard d'Arnaud ou l'embonpoint du sentiment", S. 295–308), der die Behandlung von Themen wie Tod, Ohnmachtsanfälle, physische Manifestationen der Emotion, Tränen usw. bei Romanautoren des 18. Jahrhunderts untersucht. Gegenüber Prévost und Rousseau mache Baculard d'Arnaud exzessiven Gebrauch davon, weise weniger Nuancen auf und benutze mehr stereotype Ausdrücke. Weder sei Rousseau der Erfinder der empfindsamen Sprache, noch könne man Baculard als Schüler Rousseaus bezeichnen. Dieser nutze lediglich die durch Rousseau ausgelöste Woge der Empfindsamkeit aus und treibe sie auf die Spitze.

dem die natürliche Intelligenz und der Liebesinstinkt seiner Frau haushoch überlegen sind.[100] In *Liebman* dagegen gehen beide, der ‚Erzieher' wie sein Schützling, als Verlierer hervor. Die vollkommen passive Amélie hat ihrem übermächtigen Ziehvater nichts entgegenzusetzen. Der Protagonist ist kein lächerlicher Alter, der seine Gattin aus Angst, zum Hahnrei zu werden, den Blicken der anderen entzieht. Seine Eifersucht ist nicht die Ursache für die Isolierung, sondern deren Folge. In ihr kehren die durch Kontrolle nicht beherrschbaren Affekte wieder, an denen alle Beteiligten zugrunde gehen.

2.4 Permanenz und Wandel

Die Permanenz bestimmter Themen und Techniken kann – gerade in einer Zeit tiefgreifender Umwälzungen auf allen Sektoren des Lebens – durch die Inkompatibilitäten mit den Veränderungen des Literatursystems ebensoviel Erkenntnis über einen Epochenwandel mit sich bringen wie das Aufkommen neuer.[101] Tradierte Formen dürfen in Zeiten des Umbruchs nicht einfach als Relikte einer älteren Epoche ignoriert werden; vielmehr manifestieren die Modifikationen, denen auch sie unterworfen sind, ex negativo jenes Bedürfnis, das eine jüngere Generation zur Schaffung neuer Ausdrucksmittel bewegt.

Was die Gattungsbezeichnung *conte moral* betrifft, kommt es, nach einem kurzfristigen Aufschwung im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, der vor allem den Wiederbelebungsbemühungen von Madame de Genlis und den Übersetzungen der *Novelle morali* (1782) von Francesco Soave zu verdanken ist, spätestens ab 1810 zu einem deutlichen Niedergang und zu einem Rückzug in die Kinder- und Jugendliteratur.[102] Der *conte moral,* verbunden mit einem klassizistischen Stilideal, das nicht

[100] *Liebman* hat mit *El celoso extremeño* gemeinsam, daß es letztlich um die Wirkungslosigkeit der menschlichen Vorkehrungen geht.

[101] Vgl. J. Miel („Ideas or Epistemes: Hazard versus Foucault", *Yale French Studies* 49 [1973], S. 231–245), der gegen die sowohl der klassischen Ideengeschichte als auch der Diskursanalyse zugrundeliegende Prämisse, daß nur die *neuen* Ideen bzw. eine *neue* Episteme wichtig seien, Einwände erhebt. – Z.B. ist es typisch für die *préromantisme*-Forschung, daß sie nur auf bestimmte thematische Indizien achtet, wie etwa Ruinen, und nicht berücksichtigt, in welcher Funktion diese stehen. Die Schilderung einer romantischen Alpenlandschaft in Sarrazins *Le Spleen* z.B. kann nicht darüber hinweg täuschen, daß diese Erzählung nach wie vor von den Erzählmustern der moralischen Novelle beherrscht ist.

[102] Nach Pisapia („Le Conte moral ...") erscheinen zwischen 1800 und 1809 308 *contes moraux,* zwischen 1810 und 1819 60 und zwischen 1820 und 1829 nur noch 18.

Ausdruck einer Persönlichkeit,[103] sondern Ausdruck seiner Zeit ist,[104] gehört nach der Revolution der Vergangenheit an.

Aber auch das Konzept der *sensibilité* als vorherrschender Ideologie der moralischen Novelle ist gescheitert. Die typischen Themen wie das Glück im Schoß der Familie, eheliche Treue, Freundschaft, Wohltätigkeit und Hochschätzung des Gefühls sind durch die blutigen Ereignisse der Revolution einer Zerreißprobe unterworfen worden, der sie nicht mehr standhalten konnten. Der Versuch, den Begriff *sensibilité* im Sinne des revolutionären Diskurses semantisch umzuwerten, scheiterte an den eklatanten Widersprüchen, die die Umsetzung der aufklärerischen Ethik in politische Aktivitäten aufbrechen ließ.[105]

In der Erzählliteratur verliert das Motiv des Wohltäters nach 1800 die Sentimentalität, mit der es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts behandelt wurde. Die Träneneffusionen des „Helden der Dankbarkeit" in Baculard d'Arnauds *Sidney et Volsan* (1766) weichen einer weitaus nüchterneren Behandlung, bei der sich die Dankbarkeit nur mehr in finanzieller Remuneration manifestiert. In zwei Erzählungen von Adrien de Sarrazin z. B. (*Le Portrait de famille* und *Les Deux portraits de famille* [1813]) wird Dankbarkeit in barer Münze entlohnt. Die Aushändigung des Geldes erfolgt über ein Porträt des Wohltäters, das nach dessen Tod unerwarteten Reichtum einbringt: Im ersten Fall wird bei einer Versteigerung der Preis des Bildes künstlich in die Höhe getrieben, im zweiten Fall ist im Rahmen des Gemäldes eine größere Geldsumme versteckt, so daß der Empfänger der Wohltat zu Recht sagen kann: „Comme ce portrait lui ressemble! c'est lui..."[106] In *Le Portrait de famille* wird die Moral, die die Geschichte vermitteln könnte – Dankbarkeit gegenüber einem Wohltäter zahlt sich immer aus – zudem durch die Rahmengeschichte relativiert. Mit den abschließenden Worten:

> Cette histoire m'intéressa; je désire qu'elle paraisse agréable à ceux qui la liront, et qu'elle apprenne aux héritiers à regarder derrière leurs portraits de famille avant de les mettre à l'enchère.[107]

schlägt sich der Erzähler in einer ironischen Wendung auf die Seite der geldgierigen Erben.

Claude-François-Xavier Mercier de Compiègne hat die Antiquiertheit

[103] Vgl. Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. XIII, Art. *Génie*.

[104] Vgl. Sgard, „Marmontel et la forme du conte moral", S. 231: „Finesse et gaieté ne sont pas chez lui [Marmontel] un ‚air' personel mais un air du temps, un ensemble de signes par lesquels il s'accorde à ceux qui l'écoutent."

[105] Baasner, *Der Begriff ‚sensibilié'*, S. 379–386.

[106] Sarrazin, *Contes nouveaux, et nouvelles nouvelles*, Bd. I, S. 112.

[107] Ebd., S. 121.

des *conte moral* selbst zum Gegenstand einer kleinen Erzählung gemacht. *L'Amour conjugal*[108] präsentiert sich als die rührende Geschichte eines Malers, dem seine Frau, mit der er glücklich verheiratet ist, drei Kinder geschenkt hat. Nachdem sie und eines der Kinder an den Folgen einer Impfung gestorben sind, bringt er die anderen beiden zu seinen Eltern und verabschiedet sich zärtlich von ihnen, obwohl er sie bereits am nächsten Tag wiedersehen wird. An dieser Stelle tritt ein Ich-Erzähler auf, welcher sich darüber beklagt, daß seine Geschichte nicht die erwartete Wirkung habe. Anstatt Tränen hervorzurufen, bringe sie ihm nur zynische Kommentare ein („Il y a des gens qui meurent aussi sottement qu'ils ont vécu!"). Zwar erblickt er unter seinen Zuhörern zwei junge Frauen, die ihre Rührung zu verbergen versuchen; eine von ihnen wendet sich aber schon kurz darauf einem Offizier zu: „on parla de jeu et il ne fut plus question de mon peintre." Der eigentliche Gegenstand dieser Erzählung sind die Zuhörer, die auf diese Art von Geschichten allenfalls mit bissigen Bemerkungen, Langeweile und Nichtbeachtung reagieren.[109]

Die Erzählmuster auf dem Gebiet der Ehe- und der Erziehungsthematik werden nach 1789 prinzipiell weiterverwendet, sie wandeln sich aber – sofern die Handlung nicht einfach in die Zeit des Ancien Régime verlegt wird – unter dem Druck der veränderten Verhältnisse des revolutionären bzw. nachrevolutionären Frankreich. Auf der einen Seite versuchen die Autoren, die politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Veränderungen in die alten Erzählmuster und die ihnen zugrundeliegende Ideologie zu integrieren. Auf der anderen Seite läßt sich die Tendenz beobachten, die Erzählmuster nicht anzupassen, sondern parodistisch zu überzeichnen.

Transformationen

In der Zeit nach der Revolution, da Ehen zwischen Adligen und Bürgerlichen immer mehr an der Tagesordnung sind, wird die standardisierte Formel des Pseudokonflikts obsolet. Félicité de Choiseul-Meuse[110] verlagert daher die Verteidigung der ständischen Gesellschaftsordnung, auf

[108] Mercier de Compiègne, *Nouvelles galantes et tragiques*, S. 171–174.

[109] Ein *conte oriental* von Saintine endet damit, daß der Adressat der Geschichte gegen Ende einschläft und erst durch den Schluß wieder geweckt wird; sein Kommentar an den intradiegetischen Erzähler: „il me semble que ton conte était d'une moralité suffoquante" (*Le Pêcheur d'Ormus*, in: *Jonathan le visionnaire*, Bd. II, S. 93).

[110] Zu Choiseul-Meuse siehe K. Norberg: „Making sex public. Félicité de Choiseul-Meuse and the lewd novel", in: *Going public. Women and publishing in early modern France*, hg. von E. C. Goldsmith und D. Goodman, Ithaca/London 1995, S. 161–175.

der dieses Erzählmuster beruht, auf die Darstellung der verderblichen Folgen standesungleicher Eheschließungen. Die Lehre, die der Leser aus ihren Erzählungen ziehen kann, ist eindeutig: Jegliche Ambition, in der Standeshierarchie aufzusteigen, verstößt gegen die natürliche Ordnung: „les lois de la société, loin d'être injustes par les distinctions qu'elles admettent, ont également pour but l'ordre général et le bonheur particulier."[111] Die Ehe eines Grafen mit einer Lebkuchenverkäuferin scheitert an der mangelnden Bildung der Frau, an der alle Umerziehungsversuche abprallen.[112] Bereits bei der im engsten Kreise stattfindenden Hochzeitszeremonie ist der Graf peinlich berührt, als die Mutter seiner Braut an die Stelle einer Unterschrift drei Kreuze setzt. Der Ehe fehlt es an jeder gemeinsamen Basis; der Graf, der sich seiner Frau schämt, schreibt ihr die Schuld an seiner gesellschaftlichen Isolierung zu. Aber auch wenn sich eine Frau einfacher Herkunft durch entsprechende Bildung gute Manieren aneignet, gereicht ihr dies nach Choiseul-Meuse letztlich zum Verderben. Die Verkäuferin in *La Marchande d'oranges* (1818) schlägt den Heiratsantrag eines rechtschaffenen Theaterdirektors aus, weil sie von einem Marquis umworben wird.[113] Als sie dessen unehrenhafte Absichten durchschaut, ist es bereits zu spät. Der Theaterdirektor kann sie nicht mehr zur Frau nehmen, weil er sich niemals der Verdächtigung würde entziehen können, daß seine Kinder in Wirklichkeit die des Marquis seien. Der Weg ins Unglück ist damit vorgezeichnet: Der Orangenverkäuferin bleibt nur noch übrig, einen Metzgersburschen zu heiraten, welcher ihr Geld verschleudert, sie mißhandelt und schließlich verläßt.[114]

Andere Autoren versuchen, den veränderten sozialen Umständen Rechnung zu tragen, indem sie auch Ehen zwischen Bürgern und Adligen als legitim darstellen, fallen aber bei der Konstruktion der Intrige unweigerlich in die alten Erzählmuster zurück. Joseph Fiévée paßt in *Le Faux révolutionnaire* (1802) das Erzählmuster des vertikalen Ehehindernisses an die Zeit der Französischen Revolution an, indem er die Standes- oder Vermögensunterschiede durch die Zugehörigkeit zu verschiedenen

[111] Choiseul-Meuse: *Les Nouvelles contemporaines*, Bd. III, Paris 1818, S. 57. – Zum sozialen Konformismus der in ihren Romanen zum Teil recht freizügigen Autorin siehe V. van Crugten-André: „Félicité de Choiseul-Meuse: du libertinage dans l'ordre bourgeois", in: *Portraits de femmes*, hg. von R. Mortier und H. Hasquin, Bruxelles 2000, S. 109–115.

[112] *La Jolie marchande de pain d'épices* (*Les Nouvelles contemporaines*, Bd. III, S. 5–57).

[113] *La Marchande d'Oranges* (ebd., Bd. I, S. 7–52).

[114] Zdenko Skreb indiziert am Beispiel von August Heinrich Julius Lafontaine das Festhalten an der Undurchdringlichkeit der Grenzen zwischen den als einander wesensfremd dargestellten Ständen als untrügliches Kennzeichen der Trivialisierung („August Heinrich Julius Lafontaine", in: *Erzählgattungen der Trivialliteratur*, hg. von Z. Skreb und U. Bauer, Innsbruck 1984, S. 54–65).

politischen Lagern ersetzt. Der bürgerliche Ich-Erzähler liebt Adèle de Surville, deren Familie als einzige in der Stadt dem alten Adel angehört. Obwohl ihr Vater den revolutionären Ideen anhängt und mit seiner Meinung den Ich-Erzähler beeinflußt („il raisonnait contre les abus, et les abus me révoltaient; ce qui n'était pour lui qu'un sujet de discussion, était pour moi le motif d'un sentiment violent“[115]), schließt er sich nach Ausbruch der Revolution den „petits nobles“ an und läßt sich trotz seiner Verachtung für den neuen Adel zu ihrem Anführer machen. Der Ich-Erzähler hingegen wird – weniger aus echter politischer Überzeugung als aus Notwendigkeit – zum Anführer der Bürgerlichen. Dadurch gerät er in politische Rivalität zu seinem zukünftigen Schwiegervater, obwohl er insgeheim mit ihm und seinen Anhängern sympathisiert („Nos opinions nous éloignaient, nos sentiments nous rapprochaient sans cesse“[116]). Als Surville verhaftet wird, verhilft er ihm zur Flucht, wird mit ihm zusammen auf die Emigrantenliste gesetzt und kann nach einem kurzen Aufenthalt in der Schweiz nach Frankreich zurückkehren.

Die Ereignisse der Französischen Revolution dienen hier nicht nur als Kulisse, sondern lösen den der Novelle zugrundeliegenden Konflikt erst aus. Daß dies von Fiévée als Neuerung empfunden wurde, zeigt sein Unbehagen bei der Verwendung von Ausdrücken wie „parti des nobles“ oder „démocrates“, für die er glaubt, sich entschuldigen zu müssen. Er erklärt, sie nur deshalb zu verwenden, da sie für das Verständnis der Geschichte notwendig seien:

> Je vous demande pardon pour des termes aussi barbares et aussi peu définis; mais je ne peux rappeler les événements de cette époque sans en emprunter les expressions. Le ridicule qui les entoure aujourd'hui, répond de l'avenir, mais ne commande point au passé.[117]

Dennoch bleibt der politische Konflikt dem Ehehindernis letztlich äußerlich. Der Gegensatz zwischen Surville und dem Erzähler ist nur ein scheinbarer, denn dieser sympathisiert von Anfang an mit dem Adel. Sein Antagonismus zu Surville ist lediglich durch den äußeren Umstand bedingt, daß seine soziale Stellung ihm keine andere Wahl läßt, als der bürgerlichen Partei vorzustehen.

Die politisch-sozialen Gegensätze sind damit nichts anderes als eine Variation des in den älteren Erzählungen gängigen vertikalen, durch Standesunterschiede bedingten Ehehindernisses. Der tatsächliche Standesunterschied zwischen Bürgertum und alter Aristokratie spielt hinge-

[115] *Œuvres de J. Fiévée*, hg. von J. Janin, Paris 1843, S. 481.

[116] Ebd., S. 484.

[117] Ebd., S. 482.

gen keine Rolle. Die Zugehörigkeit zu einer Partei hat aleatorischen Charakter, sie ist eine Angelegenheit des Schicksals und nicht der aktiven Parteinahme von Individuen:

si le parti des nobles se fût fait démocrate, je suis persuadé que celui des bourgeois se fût déclaré aristocrate; les bourgeois prirent l'initiative, il ne resta à la noblesse que la ressource de l'aristocratie.[118]

Eine größere Rolle als die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht und die daraus resultierenden politischen Interessen spielt die von jeder ökonomischen Basis unabhängige Zugehörigkeit zum Seelenadel, der sich ausschließlich an den Werten der (Hoch-)Aristokratie orientiert.[119]

Fiévée versucht, die traditionellen Werte über die Zeit der gesellschaftlichen Umwälzungen hinüberzuretten. Wie in seinem damals bekannten Roman *La Dot de Suzette*[120] wird die Revolution zu einem Instrument der Vergeltung umgedeutet. Sie spielt, wie bei vielen anderen konservativen Autoren, die Rolle eines Kompensationsmechanismus, der dadurch, daß er in der Lage ist, die alte Ordnung vollständig umzukrempeln, letztlich die Rolle Gottes übernimmt, indem er die Guten belohnt und die Schlechten bestraft.[121]

Auch die heimliche Lenkung erfährt bei Fiévée eine Modifikation. Seine Novelle *La Jalousie* (1803) handelt von der platonischen Beziehung zwischen Rulsberg und der verheirateten[122] Helmina. Deren Rivalin, die

[118] Ebd.

[119] Darauf spielt bereits der Name Surville an. Die Niedertracht des Rivalen des Erzählers auf dem Gebiet der Liebe findet in dem Namen Laguillotière Ausdruck. Der Übertritt des gewissenlosen Opportunisten Laguillotière zum Lager der Revolutionäre ist die Kontastfolie zu dem aus edlen Motiven erfolgten Parteiwechsel des Erzählers.

[120] Die Waisin Suzette, Tochter eines Hirten, wird von der Ich-Erzählerin Mme de Senneterre erzogen. Sie verliebt sich in deren Sohn Adolphe. Weil Mme de Senneterre diese Mesalliance nicht zulassen kann, geht Adolphe ins Ausland. Suzette schließt auf Wunsch ihrer Pflegemutter eine Konventionsehe mit dem aufstrebenden Bauern und Viehhändler Chenu. Durch den Ausbruch der Revolution verliert Mme de Senneterre ihr gesamtes Vermögen und sieht sich gezwungen, in den Dienst der neureichen Mme Depréval einzutreten, die sich als Suzette herausstellt. Ihre Aussteuer und ihre Bildung haben dazu beigetragen, daß es ihr Mann zu Vermögen gebracht hat. Nachdem er durch einen herabfallenden Leuchter zu Tode gekommen ist, stellt sich heraus, daß er tief verschuldet ist. Suzette und Adolphe, die sich immer noch lieben, können nun endlich heiraten. In *La Dot de Suzette* kommt es zu einer Versöhnung: Die Revolution hat letzten Endes dafür gesorgt, daß die Hindernisse zwischen Suzette und Adolphe aus dem Weg geräumt wurden. Die natürliche Liebe der Herzen kann nun realisiert werden.

[121] Zur Rolle der Revolution als Peripetieauslöser siehe die Beobachtungen von D. Rieger: „Est-t-il donc vrai qu'on ne lit plus de Romans?' - Die französische Narrativik der Revolution (1789–1799)", in: *Literatur der Französischen Revolution. Eine Einführung*, hg. von H. Krauß, Stuttgart 1988, bes. S. 133–136.

[122] Daß ihr dies nicht als unmoralisch angekreidet wird, liegt in den Umständen ihrer Ver-

ältere Madame de Mulhausen, will sich an ihr rächen, indem sie zwei Männer beauftragt, ihr bei einem Maskenball nachzustellen. Von diesen beiden finsteren Gestalten verfolgt, sucht Helmina Zuflucht bei Rulsberg und reißt sich mit den Worten „défendez-moi!" die Maske vom Gesicht. Nach diesem Vorfall malt Rulsberg ein Porträt Helminas, das sie in dem Moment zeigt, in dem sie die Maske abnimmt.

Mit Helminas Tod ist Madame de Mulhausens Rachsucht immer noch nicht gestillt. Sie intrigiert weiter gegen Rulsberg, indem sie ihn in einer Reihe von anonymen Briefen vor der Rache von Helminas Mann warnt und ihn schließlich auffordert, auf jenem Maskenball zu erscheinen, bei dem sich die Episode mit der Maske zugetragen hat. Dort sieht Rulsberg eine Frau, an deren Kostüm und Ring er seine verstorbene Geliebte zu erkennen glaubt. Als sie auf seine Bitte die Maske abnimmt, erblickt er einen Totenschädel. Im Schock will er sich erschießen, trifft aber versehentlich die maskierte Gestalt. Hinter ihr verbirgt sich Madame de Mulhausen, die zwei Masken übereinander getragen hatte.

Rulsberg verliert den Verstand. Nachdem er Helminas Porträt verschleiert hat, malt er ein neues, das die Frau mit dem Totenschädel zeigt. Helminas Schwägerin Mlle de Pétersen versucht, ihn mit Hilfe eines Bekannten zu heilen, der folgende Überlegung anstellt:

> il [Rulsberg] était parvenu à achever un tableau dont le désordre n'excluait pas la vérité, et ajoutait peut-être à l'expression. Rulsberg n'attachait plus de sens fixe aux paroles; mais était-il impossible qu'il fût frappé par des signes?[123]

Der ‚Therapeut' gibt ein Bild in Auftrag, das den Augenblick darstellt, in dem hinter der Totenschädelmaske das Gesicht von Madame de Mulhausen erscheint. Daß es bei Rulsberg lediglich Erstaunen hervorruft, aber keinen Denkprozeß in Gang bringt, führt er darauf zurück, daß ihm infolge der Zerrüttung seines Verstands die elementare Fähigkeit abhanden gekommen ist, den dargestellten Vorgang zu verstehen und ihn gleichzeitig mit seinen Erinnerungen in Verbindung zu bringen. Rulsberg muß daher Schritt für Schritt an diese Fähigkeit herangeführt werden: „la scène représentée offrant une idée trop compliquée, il fallait la décomposer de toutes les manières imaginables."[124]

Täglich wird er mit neuen Bildern – z.B. der Briefe schreibenden Madame de Mulhausen – konfrontiert, die ihm die verschüttete Vergangenheit ins Gedächtnis zurückbringen sollen: „Les dessins se multiplièrent,

ehelichung begründet: Es handelt sich um eine Konventionsehe, die geschlossen wurde, weil Helminas Vater Schulden bei Monsieur de Petersen hatte.

[123] *Œuvres de J. Fiévée.*, S. 377.

[124] Ebd., S. 378.

et formèrent pour ainsi dire un alphabet, dont on abandonnait à ce malheureux les différentes combinaisons."[125] Später werden die Zeichnungen mit kurzen Sätzen versehen, welche die Worte „rivale" und „jalousie" enthalten. Gleichzeitig soll Rulsberg durch den Umgang mit einer Totenschädelmaske dazu angeregt werden, diese auf der einen Seite positiv zu besetzen (indem sie ihm mit einem fröhlichen Lied präsentiert wird), auf der anderen Seite aber auch die doppelte Maskierung zu durchschauen (indem beide Masken immer wieder spielerisch übereinandergelegt werden). Die Konfrontation schließlich mit dem von ihm selbst gemalten Porträt Helminas bringt seine Erinnerung wieder. Das Interesse dieser Erzählung liegt nicht in der unglücklichen Liebesbeziehung – diese kommt in der Mitte der Erzählung ziemlich schnell und unerwartet zu einem Abschluß –, sondern in der durch die Machenschaften der eifersüchtigen Rivalin ausgelösten geistigen Zerrüttung Rulsbergs und ihrer Heilung. Ähnlich wie in Bricaires *L'Amour tel qu'il est* bewirkt die Macht der Bilder eine Wandlung, mit dem Unterschied, daß hier nicht ein alter Zustand durch einen neuen ersetzt, sondern ein früherer Zustand rekonstruiert wird.

Die Serie von Zeichnungen, mit denen sich Rulsberg in einer Art Therapie auseinandersetzen muß, dient nicht so sehr dazu, ihn nach modernem Verständnis von einem tiefsitzenden seelischen Trauma zu befreien, sondern hat in erster Linie den Zweck, ihm auf kognitivem Weg die Ereignisse zu erklären, derentwegen er seinen Verstand verloren hat. Er hat ein Bild vor sich – Helmina als lebende Tote –, das sich jeder rationalen Erklärung entzieht. Dieses Bild wird in eine logische Folge von Tätigkeiten und Ereignissen zerlegt, die es ihm ermöglichen soll, die Bruchstücke zu dem ursprünglichen Bild zusammenzusetzen. Das Bemühen des ‚Therapeuten' zielt vor allem auf die Wiederherstellung von Rulsbergs Sprachfähigkeit. Da dieser nicht in der Lage ist, sprachliche, d.h. in der Terminologie von Charles S. Peirce, symbolische Zeichen („paroles") zu verstehen, werden diese durch ikonische Zeichen („signes") ersetzt. Die einzelnen Bilder werden mit den Buchstaben des Alphabets verglichen, aus deren Kombination sich Worte und schließlich ganze Sätze bilden lassen. Durch eine simple Abfolge von Bildern läßt sich daher der verlorene Sinn rekonstruieren. Rulsbergs zerrütteter Verstand wird wie eine defekte Maschine Schritt für Schritt wieder instandgesetzt. Die Heilung ist aber nicht vollständig. Rulsberg erlangt zwar genügend Verstand wieder, um durch Freundschaft und Wohltätigkeit Zerstreuung zu finden, er wird wieder ein funktionierendes Mitglied der Gesellschaft, es gelingt

[125] Ebd.

aber nicht, ihn von seiner tiefen Melancholie zu heilen. Fiévées Erzählung ist somit ein Symptom für das Auseinanderklaffen von Vernunft und Affekthaushalt, die im Ideal der *sensibilité* noch eine Einheit gebildet hatten.

Parodie

Eine andere Form des Umgangs mit den Erzählmustern der moralischen Novelle ist die Parodie. Saintine paßt nicht, wie Fiévée, die veränderten politischen Verhältnisse an das alte Handlungsmuster an, sondern kehrt es in der Form des *conte philosophique* parodistisch um. Saintine, einer der wenigen Autoren des 19. Jahrhunderts, die diese Gattung pflegen, stellt in *La Mésalliance* das Thema des Ehehindernisses in den Kontext der gesellschaftlichen Veränderungen in der Folge der Französischen Revolution. Sein Interesse gilt aber nicht dem empfindsamen Heiratskonflikt, sondern dem allgemeinen Prinzip ‚plus ça change, plus c'est la même chose'.

Der mittellose Julien liebt Marie, die bereits mit einem Grafen verlobte Tochter eines Marquis. Als die Adelsprivilegien abgeschafft werden, verzichtet Maries Vater, ein Anhänger der neuen Ideen, freiwillig auf seinen Titel. Maries Verlobung wird daraufhin gelöst, da ihr Zukünftiger keine Bürgerliche heiraten will. Damit ist der Weg für Julien aber immer noch nicht frei, denn seine bescheidenen finanziellen Verhältnisse stellen für Maries Vater nach wie vor ein Ehehindernis dar. Stattdessen verheiratet der Marquis seine Tochter mit einem Mann, dessen politische Orientierung in der gegenwärtigen Situation opportun ist.

Zwanzig Jahre später lebt die nunmehr verwitwete Marie – ihr Mann wurde ebenso hingerichtet wie der Graf, den sie ursprünglich heiraten sollte – von dem Geld, das ihr Sohn Gustave als Zeichenlehrer der Tochter eines Herzogs verdient. Durch die Liebe zu seiner Schülerin zieht Gustave den Groll des Herzogs auf sich. Dieser Herzog aber ist niemand anderer als Julien, über dessen Schicksal uns der Erzähler im Ungewissen gelassen hat. Die Verhältnisse haben sich umgekehrt. Als Marie ihrem ehemaligen Geliebten einen Brief präsentiert, den angeblich ihr Sohn an dessen Tochter geschrieben hat, erkennt Julien in ihm einen Brief wieder, den er selbst seinerzeit an Marie geschrieben hat. Seine Beteuerung, er sei für sie nur Julien, nicht der Herzog, scheint die lang ersehnte Versöhnung einzuleiten. Der letzte Satz der Erzählung macht diese Hoffnung jedoch zunichte: „Marie, […] la fille du pauvre Julien peut-elle espérer de s'unir au petit-fils du marquis de Vaudon?"

Saintine verfolgt das Ehehindernis vom Ancien Régime über die Revolutionszeit bis in die Restauration. In jeder Phase machen die politischen Verhältnisse bestimmte eheliche Verbindungen möglich oder schließen andere aus. Der gesellschaftliche Wandel stellt den sozialen Status der Personen auf den Kopf, so daß am Ende derselbe Konflikt unter umgekehrten Vorzeichen wiederkehrt. Julien nutzt die Situation, um sich für seine damalige Behandlung zu rächen.

Die Möglichkeit eines glücklichen Endes wird durch Juliens Beteuerung, daß er für Marie nicht der Herzog sei, sondern nur Julien, angedeutet, um im gleichen Atemzug einer unversöhnlichen Haltung Platz zu machen. Die Konfrontation mit seinem früheren Ich führt bei Julien nicht zu einer spontanen Rührung, dem für eine moralische Novelle obligatorischen *dénouement,* sondern zu einer bewußten Distanzierung von seinem damaligen Ich, indem er die Rolle desjenigen einnimmt, der sich damals zwischen ihn und Marie gestellt hat. Die Lehre, die man daraus ziehen kann, ist, daß sich in Wirklichkeit nichts geändert hat. *La Mésalliance* führt die Erbarmungslosigkeit einer geschichtlichen Entwicklung vor Augen, die unter keinen Umständen das Glück des Individuums ermöglicht.

Während die Ungleichheit von Ehepartnern unter veränderten Vorzeichen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts ein hochaktuelles Thema bleibt, verschiebt sich das Interesse für die Erziehung zugunsten des Konzepts der Bildung, das nicht auf die Lenkung von außen, sondern auf die Selbstbestimmung des Individuums setzt. Der pädagogische Optimismus, der die Grundlage für die Simulation bildete, weicht nach der Revolution einem Zynismus, der seinen Ausdruck in parodistischen Behandlungen findet. In Bazots *Le Ménage à la mode* (1814) z.B. nimmt die Verstellung des ‚Erziehenden' Ausmaße an, die ans Kriminelle grenzen. Ein Diener bringt seine Herren dazu, ihren skandalösen Lebenswandel zu ändern, indem er ihnen zuerst 50 000 Francs entwendet, sie danach durch anonyme Briefe über die außerehelichen Beziehungen ihres jeweiligen Ehepartners unterrichtet und schließlich ihre Gläubiger über die desolaten finanziellen Verhältnisse seiner Herren informiert, bis der Gerichtsvollzieher kommt und das Ehepaar in eine Wohnung umziehen muß. Erst jetzt, als er von ihnen wie ihresgleichen behandelt wird, gesteht er ihnen, daß er für ihren gesellschaftlichen Abstieg verantwortlich sei, der ihnen aber gleichwohl einen moralischen Gewinn eingebracht habe. Mit den 50 000 Francs, die ein Dieb in seinem Auftrag gestohlen hat, hat er ein Haus erworben, das seinen ehemaligen Herren als neue Unterkunft dient.

2.5 *Von der moralischen zur modernen Novelle*

Im Gegensatz zu den im Abschnitt *Permanenz und Wandel* genannten Autoren, die innerhalb des Argumentationszusammenhangs der moralischen Novelle bleiben, bewegen sich die folgenden darüber hinaus. Sie halten zwar thematisch an den tradierten Erzählmustern fest, verändern sie aber in unterschiedlicher Art und Weise: Madame de Staël ermöglicht durch eine neue, individuelle und nicht zuletzt weibliche Liebeskonzeption eine Loslösung des Ehekonflikts von seinen sozialhierarchischen Aspekten; Sade dekonstruiert die Erzählmuster, indem er sie auf subtile Weise gegen sich selbst wendet, um so ihre inneren Paradoxien bloßzulegen; Nodier verwendet das Ehehindernis nur mehr als Hintergrund für romantische Stimmungsbilder. Am weitesten entfernt sich Balzac von der moralischen Novelle. Wenn auch die untersuchten Erzählungen *La Maison du chat-qui-pelote*, *Le Bal de Sceaux*, *La Vendetta* und *Adieu* bereits moderne Novellen sind, sollen sie bereits an dieser Stelle behandelt werden, um aufzuzeigen, wie die Verabschiedung vom Konzept der universellen Vernunft und die Erfahrung des Historischen die Themen und Lösungsmuster der moralischen Novelle auf radikale Weise verändern.

Entwertung der moralischen Novelle

Madame de Staëls Jugenderzählungen[126] sind im Gegensatz zu ihren Romanen *Corinne* und *Delphine* meist wenig beachtet worden. Der Vergleich mit den moralischen Novellen ihrer Zeit läßt jedoch insbesondere in *Mirza* und *Zulma* ein erstaunliches emanzipatorisches Potential hervortreten. Weit mehr als eine Konzession an eine modische Tendenz, erlaubt die Verlegung der Handlung dieser beiden Novellen in einen exotischen Kontext der Autorin eine ungewöhnlich freie Darstellung des Ehehindernisses.

In *Mirza* erzählt der freigelassene senegalesische Sklave Ximéo die Geschichte seiner Liebe zu der Titelheldin. Obwohl er Mirza verlassen hatte, bot sie sich im Austausch gegen ihn als Gefangene an und brachte sich nach ihrer Freilassung um.

Beide Protagonisten sind, den Konventionen der Exotik des 18. Jahrhunderts gemäß, durch europäischen Einfluß geprägt. Ximéo, der aus

[126] *Zulma, fragment d'un ouvrage par Mad. la Baronne St*** de H*******, London 1794; der *Recueil de morceaux détachés par Mad. la Bne Stael de Holstein* (Lausanne/Paris 1795) enthält neben dem *Essai sur les fictions* die drei Novellen *Histoire de Pauline* (entstanden 1785), *Mirza* und *Adélaïde et Théodore* (beide 1786 entstanden).

seinen Stammesgenossen durch Umsicht und Weitblick herausragt,[127] hatte als einziger mit den französischen Kolonialherren zusammengearbeitet, deren Sprache er fließend spricht; Mirza war von einem Franzosen erzogen worden, einem „vieillard", der sich, enttäuscht über den Verrat der Europäer an ihrer eigenen Philosophie, in den Senegal zurückgezogen hat. Die Ideen der Aufklärung, die ihr durch ihren Ziehvater vermittelt wurden, setzt sie auf poetische Weise in ihren Liedern um, mit denen sie Ximéos Aufmerksamkeit auf sich zieht.[128]

Mirza ist eine aufgeklärte Frau, die sich durch Reflexion, Esprit und Klarsichtigkeit auszeichnet. Die Liebe gehört für sie ins Reich der Illusionen, bis zu dem Zeitpunkt, als sie Ximéo kennenlernt. Um mit ihm zusammenleben zu können, muß sie als Angehörige des feindlichen Stammes der Wolof ihre Heimat und ihre Familie verlassen. In dem Augenblick, in dem sie ihre sozialen Bindungen aufgibt, um sich in Abhängigkeit von ihrem Geliebten zu begeben, wird ihr Gefühl übermächtig. War sie zuvor schon der stärkere Charakter von beiden,[129] gewinnt die Absolutheit ihrer Liebe nun eine auf Ximéo erdrückend wirkende Dominanz.

Für Ximéo bedeutet Mirzas Liebeserklärung nicht die ersehnte Erfüllung seiner Wünsche, sondern eine Offenbarung des Betrugs, den er gegenüber ihr und sich selbst begeht. Trotz Mirzas Nachfragen und wohl wissend, daß sie alles für ihn aufgeben muß, verschweigt er, daß er bereits mit Ourika, einer Angehörigen seines Stammes, verlobt ist. Er läßt gerade jene Fähigkeit des Weitblicks vermissen, die ihn von den anderen Schwarzen unterschieden hatte, verschließt er doch die Augen vor der Gewißheit, daß ihrer Liebe keine Zukunft beschieden sein wird: „je croyais être vrai, la force du présent m'avait fait oublier le passé comme l'avenir; j'avais trompé, j'avais persuadé; elle me crut."[130]

Die Ursachen für seinen allmählichen Rückzug sind nicht allein in dem vertikalen Ehehindernis zu suchen, das ihm durch die Sitten seines Stammes auferlegt wird, sondern in der Natur seiner Beziehung zu Mirza. Diese steht von Anfang an nicht unter dem Zeichen der Liebe, sondern der Bewunderung („j'emportais plus d'admiration que d'amour"[131]).

[127] „les nègres, imprévoyants de l'avenir pour eux-mêmes, sont plus incapables encore de porter leurs pensées sur les générations futures, et se refusent au mal présent, sans le comparer au sort qu'il pourrait leur éviter." (*Œuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, S. 72)

[128] „L'amour de la liberté, l'horreur de l'esclavage, étaient le sujet des nobles hymens qui me ravirent d'admiration." (ebd., S. 74)

[129] Ximéo bekennt: „L'ascendant de son caractère me soumettait à ses volontés" (ebd., S. 75).

[130] Ebd., S. 75.

[131] Ebd., S. 74.

Mirzas geistige Überlegenheit löst in ihm einen permanenten Zwiespalt zwischen Faszination und Ablehnung[132] aus, den er vergeblich zugunsten einer ungetrübten Zuneigung aufzulösen versucht und der sich angesichts von Mirzas Glück noch verstärkt:

Ah! pendant deux mois qui s'écoulèrent ainsi, tout ce qu'il y a d'amour et de bonheur fut rassemblé dans son cœur [...] j'étais si frappé du plaisir qu'elle avait à me voir, que je commençais bientôt à venir plutôt pour elle que pour moi: j'étais si certain de son accueil, que je ne tremblais plus en l'approchant. Mirza ne s'en apercevait pas; elle parlait, elle répondait, elle pleurait, elle se consolait, et son âme active agissait sur elle-même; honteux de moi-même, j'avais besoin de m'éloigner.[133]

Wenn er sie schließlich verläßt, um Ourika zu heiraten, dann nicht nur weil seine Liebe zu ihr abgekühlt ist, sondern auch weil er sich seines Selbstbetrugs zunehmend bewußt wird.

Erst Mirzas Freitod führt ihm das Ausmaß seines Verlustes vor Augen. Er verdrängt sein schlechtes Gewissen durch die Erinnerung an die Geliebte. Er erzählt seine Geschichte nicht in der Hoffnung, sein Unglück dadurch mildern zu können, sondern im Gegenteil um sich durch dessen ständige Vergegenwärtigung die Konfrontation mit seinen Gewissensbissen zu ersparen: „je mourrais si on me l' [mon malheur] ôtait, le remords en prendrait la place, il occuperait mon cœur tout entier, et ses douleurs sont arides et brûlantes."[134]

Der exotische Hintergrund der Novelle befreit die Heldin von den gesellschaftlichen Konventionen, denen sie in einem französischen Kontext unterworfen wäre. Nur in der natürlichen, ursprünglichen Umgebung Afrikas kann sich Mirza die Freiheit nehmen, alle sozialen Bindungen über Bord zu werfen und sich ohne Rücksicht auf familiäre oder moralische Erwägungen für ihren Geliebten zu entscheiden. Ihre Liebe kann aber keine Erfüllung finden, weil sie dadurch in eine neue Abhängigkeit gerät, die um so fataler ist, als Ximéos männliches Selbstwertgefühl durch ihren starken Charakter und ihre geistige Dominanz beeinträchtigt wird.

Während sich Mirza über das vertikale Ehehindernis hinwegsetzt, dient es Ximéo als nachträgliche Ausrede. Er heiratet Ourika erst, als er

[132] Der Übergang vom Intellekt zum Gefühl vollzieht sich dergestalt, daß auf subtile Art und Weise erneut Mirzas Überlegenheit unterstrichen wird. Es gelingt Ximéo, dank der Ausdrucksmöglichkeiten, die er von Mirza gelernt hat, ihre geistige „exaltation" in eine solche des Gefühls umzuwandeln: „quelles expressions n'employai-je pas pour faire passer dans son cœur l'exaltation que j'avais trouvée dans son esprit!" (ebd., S. 74)

[133] Ebd., S. 75.

[134] Ebd., S. 78.

nur noch Mitleid mit Mirza empfindet. Bezeichnenderweise kommt ihm der Gedanke, daß sein Vater niemals eine Wolof als Schwiegertochter dulden würde, erst, als er sich bewußt wird, wie sehr ihn Mirza liebt („Je frémis alors en songeant à quel excès son cœur savait aimer; mais mon père n'aurait jamais nommé sa fille une femme du pays des Jaloffes“[135]). Was ihn zur Heirat mit Ourika bewegt, ist seine eigene Schwäche:

Tous les obstacles s'offrirent à ma pensée, quand le voile qui me les cachait fut tombé; je revis Ourika; sa beauté, ses larmes, l'empire du premier penchant, les instances d'une famille entière; que sais-je enfin? tout ce qui paraît insurmontable quand on ne tire plus sa force de son cœur, me rendit infidèle.[136]

Ximéo wendet sich der ‚traditionellen' Frau Ourika zu, weil er sich von der Übermacht der ‚intellektuellen' Frau Mirza erdrückt fühlt. Er hat Angst vor einer außerhalb der gesellschaftlichen Regeln stehenden Liebe, die allein auf der Absolutheit des Gefühls beruht, und zieht sich statt dessen in die Sicherheit der sozialen Normen zurück.

In der 1794 erschienenen, thematisch mit *Mirza* verwandten Erzählung *Zulma* entfernt sich Madame de Staël noch weiter von den Erzählmustern der moralischen Novelle. Hier kommt die ebenfalls einem afrikanischen Stamm angehörende Titelheldin selbst zu Wort. Zulma ist des Mordes an ihrem Geliebten Fernand angeklagt. Um ihre Familie vor der Verbannung zu bewahren, die im Falle eines Todesurteils auf sie fallen würde, hält sie vor ihrem Volk eine Verteidigungsrede. Sie gibt zwar zu, ihren Geliebten aus Eifersucht getötet zu haben, fühlt sich vor dem Gesetz aber dennoch unschuldig, da Fernand die Treue, die er ihr geschworen hat, gebrochen habe. Trotz ihres Freispruchs tötet sie sich nach der Verkündung des Urteils, denn eine Existenz ohne den Geliebten ist für sie unvorstellbar. Ihre bedingungslose *sincérité* erlaubt es ihr nicht, in Zukunft eine andere zu sein, als sie bisher war: „J'existe si fortement en moi-même, que me montrer une autre est au-dessus de mon pouvoir.“[137]

Wie in *Mirza* besitzt die Heldin dieser Novelle dank des exotischen Kontexts ein außergewöhnliches Maß an Autonomie, das es ihr erlaubt, sich über gesellschaftliche Zwänge hinwegzusetzen („mes parents, mes amis, ma patrie, tout disparut à mes yeux, et cet univers qu'on dit l'œuvre d'une seule idée devint pour moi l'image d'un sentiment unique et dominateur“[138]) und sich eine eigene, innere Welt zu schaffen, in der andere Gesetze herrschen:

[135] Ebd., S. 75.
[136] Ebd.
[137] Ebd., S. 106. Vgl. auch: „L'intérêt du salut même des auteurs de mes jours n'obtiendrait pas de moi de recourir à la feinte“ (ebd.).
[138] Ebd., S. 103.

Mais il faut que le monde périsse, quand la passion le commande; l'orage qui s'élève en secret au fond du cœur bouleverse la nature: tout semble calme autour de moi; moi seule je sais que la terre est ébranlée, et qu'elle va s'entrouvrir sous mes pas.[139]

Zulmas Fähigkeit, sich selbst zum Zentrum dieses inneren Universums zu machen, ist jedoch an die Existenz ihres Geliebten gebunden, dem sie sich in einem noch stärkeren Maße als Mirza ausgeliefert hat. Ihre Hingabe an Fernand gleicht einer Metamorphose, die nach und nach ihr gesamtes Wesen erfaßt:

peu de temps s'est écoulé depuis que ce sentiment règne dans mon âme; il n'a pas encore renouvelé mon être; tous les sentiers ne m'offrent pas encore la trace de vos pas; chaque jour n'est pas encore marqué pour devenir à jamais l'anniversaire d'un de vos accents ou de vos regards: j'ai dans la vie, dans l'espace, dans ma pensée des retraites pour vous fuir.[140]

Durch ihre Liebe zu Fernand tritt Zulma in eine Welt über, in welcher der Geliebte die Beziehungen zwischen den Dingen neu regelt: „Pour moi, le lien de toutes les pensées, le rapport des objets entre eux, c'était Fernand."[141] Fernands Tod entzieht ihr folgerichtig jede Existenzgrundlage: „Il [Fernand] savait donc qu'il m'eût fallu renaître pour apprendre à vivre sans lui! il savait donc que Zulma n'avait plus une faculté indépendante qui pût lui servir à se détacher de Fernand!"[142] Zulma verliert „l'identité, le souvenir de l'existence"[143]; sie ist sich selbst entfremdet:

je me regarde avec étonnement, je me crois l'ennemie de moi-même, je ne sais plus où je vis, et ce n'est qu'en posant la main sur mon cœur, en le sentant encore consumé da la même passion, que je parviens à me reconnaître à travers l'horreur et le contraste de mes sentiments et de mes malheurs.[144]

Fernands Untreue wird nicht durch zufällige äußere Einflüsse ausgelöst,[145] sondern ist die direkte Folge von Zulmas absoluter Liebe, durch

[139] Ebd., S. 102f. Die Eigengesetzlichkeit von Zulmas Universum manifestiert sich u.a. auch darin, daß der Lauf der Zeit aufgehoben ist: „l'instant qu'il fallait vivre pour apprendre qu'il n'était plus, m'effrayait à lui seul plus que l'éternité"; „Ah! qui a vécu un tel jour a dévoré l'existence de longues années, et pour moi les temps ne sont plus" (S. 105).

[140] Ebd., S. 103.

[141] Ebd.

[142] Ebd.

[143] Ebd., S. 106.

[144] Ebd., S. 104. Wenn sie sagt „Et vous avez cru [...] que je laisserais vivre l'assassin de Fernand?" (S. 106), objektiviert sie mit „l'assassin de Fernand" ein zweites Ich, das ihrem eigentlichen Ich fremd geworden ist.

[145] Kristin Anders stellt die These auf, daß Mme de Staël in *Zulma* eine ideale Liebe darstellen wollte, die nur durch die Untreue des Mannes scheiterte. Sie analysiert *Zulma* als fiktionales Gegenstück zu *De l'Influence des passions sur le bonheur des individus et des*

die er sich, ähnlich wie Ximéo in *Mirza*, in seiner Freiheit eingeschränkt fühlt. Bezieht Zulma aus dem Bewußtsein, daß ihr der Geliebte ein neues Leben geschenkt hat, ihre Kraft, so löst bei Fernand die Dankbarkeit für das, was er Zulma schuldet, ein Gefühl der Einengung aus. Er verdankt Zulma gleich in zweifacher Hinsicht sein Leben: im wörtlichen Sinn, da sie ihm das Gift eines Pfeils aus der Wunde gesogen hat, und im übertragenen Sinn, da sie während der Zeit, in der er von seinem Volk in die Verbannung geschickt worden war, seine einzige Stütze war:

Rejeté par sa patrie, abandonné par la nature même qui semblait lui refuser l'aliment de sa vie, une femme environnait Fernand de tendresse et d'amour. Souverain encore dans des déserts, il voyait l'existence et le bonheur dépendre d'un de ses regards.[146]

Zwar beteuert Zulma, daß sie ihre Macht über Fernand nicht aus den Wohltaten, die sie Fernand erwiesen habe, ableite, sondern allein aus ihrem eigenen Gefühl, sie weiß aber auch, daß sie Fernand durch die Macht ihrer Liebe erdrückt: „il me semblait que j'avais au fond de mon âme une puissance d'amour qui devait le dominer, et qu'un homme si passionnément aimé ne pouvait pas se croire libre."[147]

Madame de Staël geht in *Mirza* und *Zulma*, wie auch in der *Histoire de Pauline*[148], von den thematischen Vorgaben der moralischen Novelle aus, um sich schrittweise davon zu emanzipieren. Ausschlaggebend dafür ist die Konzeption einer individuellen, von moralischen Zwängen freien Liebe, die für die Autorin nur in einem exotischen Kontext denkbar ist. Auf der anderen Seite erscheint die Exotik, dem Geschmack des Zeitalters gemäß, gebändigt, weshalb den Heldinnen ihrer Novellen eine gewisse Abstraktheit eignet.

Gegenüber *Adélaïde et Théodore* und *Histoire de Pauline*, die noch durch die Dominanz der Intrige gekennzeichnet sind, sind *Mirza* und *Zulma* auf die Darstellung der Seelenzustände ihrer Heldinnen zentriert. Diese Tendenz ist bereits ein Jahrzehnt zuvor in den Erzählungen Joseph-Marie Loaisel de Tréogates zu beobachten, in denen die Handlung

nations, wo die Autorin die Meinung vertritt, daß es für leidenschaftlich liebende Menschen grundsätzlich unmöglich sei, durch die Liebe beständiges Glück zu erlangen („*Zulma* oder die Liebe als Illusion – Versuch eines grenzüberschreitenden Genrevergleichs zwischen einem fiktionalen und nichtfiktionalen Text", in: *Grenzüberschreitungen*, hg. von T. Stauder und P. Tischer, Bonn 1995, S. 88–97). *Zulma* enthält aber vielmehr Ansätze zu einer Kritik an der leidenschaftlichen Liebe, die *nicht* auf äußere Einflüsse (den Verrat Fernands) zurückzuführen ist, sondern in dieser Liebeskonzeption selbst gründet.

[146] *Œuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, S. 104.

[147] Ebd., S. 105.

[148] S. u., S. 247ff.

nur noch als Hintergrund für die Darstellung melancholischer Stimmungsbilder dient. Loaisels beinahe pathologische Sensibilität,[149] seine Vorliebe für düstere Sujets und seine Besessenheit von der Thematik des Todes sind kaum noch mit der optimistischen Ideologie der moralischen Novelle vereinbar. Er bezeichnet die Texte seiner *Soirées de mélancolie* (1777) zwar als *contes moraux*, es kommt ihm aber mitnichten auf den moralische Nutzen an, den der Leser daraus ziehen kann. Seine Angaben zu ihrer Entstehungsgeschichte zeigen, daß sie vor allem das Einfangen einer Stimmung beabsichtigen:

J'étois à la campagne quand j'écrivis ces petits *Contes Moraux*: ils sont le fruit des diverses impressions qui m'agitoient chaque soir, au retour de la chasse, qui, pendant quelques jours, fit à peu près ma seule occupation.[150]

Seine neuartige Form der lyrisch getönten Prosa macht ihn zu einem typischen Vertreter des *préromantisme*,[151] dem auch Charles Nodier in seiner frühesten Phase zugerechnet wird. Bevor dieser im Phantastischen seine eigentliche Berufung findet, knüpft er in einigen seiner ersten Erzählungen an die Themen des 18. Jahrhunderts an. In ähnlicher Weise wie Loaisel, aber ohne die idyllisch-bukolische Einkleidung verkürzt er die traditionellen Erzählmuster auf ihre stimmungsauslösende Funktion und richtet seine Aufmerksamkeit auf die Ausgestaltung von Gemütszuständen. Das vertikale Ehehindernis bildet den Hintergrund von *La Filleule du Seigneur ou La Nouvelle Werthérie* (1806). Während seiner botanischen Forschungen begegnet der Ich-Erzähler einer Frau, die ihn bittet, ihre einzige Tochter Suzanne zu heilen. Er erkennt sofort die Ursache ihres Leidens, obwohl ihre Mutter beteuert, Suzanne habe noch nie geliebt und außer von ihrem zwölf Jahre älteren Paten Frédéric, dem Sohn eines ehemaligen *seigneur du village*, noch nie einen Kuß bekommen.[152] Am nächsten Tag, ihrem Geburtstag und gleichzeitig der Hochzeit Frédérics, betrachtet sie, ganz in Weiß gekleidet, von der Tür aus das vorüberziehende Brautpaar und stirbt unmittelbar darauf mit einem langen Schrei.

Die Ursachen des Ehehindernisses sind durch die wenigen Angaben

[149] R. Gimenez: *L'Espace de la douleur chez Loaisel de Tréogate, 1752–1812*, Paris 1992, S. 13.

[150] J.-M. Loaisel de Tréogate: *Soirées de mélancolie*, Amsterdam 1777, „Avertissement", S. i.

[151] Vgl. D. Mornet: „Un ‚Préromantique'", *Revue d'histoire littéraire de la France* 16 (1909), S. 491–500.

[152] Nodiers Porträt der liebeskranken Suzanne verzichtet auf die klischeehafte Vorstellung, daß eine Frau noch schöner ist, wenn sie weint: „Ses paupières s'abaissèrent avec un calme mélancolique; elles étaient enflées et tendues. Les cils réunis par faisceaux brillaient encore de l'humidité des pleurs." (*Contes*, hg. von P.-G. Castex, Paris 1961, S. 12)

deutlich genug, stellen aber nicht das eigentliche Thema der Novelle dar. Nodier kommt es einzig und allein auf die Darstellung des einsamen Leidens der Heldin an. Suzannes Geliebter bleibt eine Nebenfigur. Die Personen, die sie umgeben, sind hilflos, die naive Mutter ebenso wie der wissende Erzähler. Statt mit einer moralisierenden Warnung vor standesübergreifenden Liebesempfindungen endet die Erzählung mit einem Schmerzensschrei. Wie bei Madame de Staël verschiebt sich das vertikale Ehehindernis zu einem horizontalen. Der Erzähler hält lediglich den melancholischen Eindruck fest, den die Begegnung mit dem jungen Mädchen bei ihm hinterlassen hat.

Dekonstruktion der moralischen Novelle

Gegenüber den frühromantischen Tendenzen bei Madame de Staël und Nodier geht der Marquis de Sade oberflächlich betrachtet durchaus orthodox mit den Erzählschemata der moralischen Novelle um; er dekonstruiert sie aber auf subtile Weise, so daß ihre ideologische Brüchigkeit an den Tag kommt. Wie seine Romane sind auch die Novellen der *Crimes de l'amour* (1800) „raffinierte intertextuelle und interdiskursive Montage[n] aufklärerischer wie vor- und gegenaufklärerischer Philosopheme, die den Leser mit der Relativität der Systeme konfrontier[en]."[153] Sade löst die Konstruktion der Intrige von den Prinzipien der poetischen Gerechtigkeit ab. So stellt er z.B. in *Florville et Courval* den empfindsamen Wertekodex auf den Kopf, indem er das Leben der frommen und tugendhaften Madame Lérince mit einem qualvollen Tod bestraft, das der Verführerin und Atheistin Madame de Verquin dagegen mit einem sanften Tod enden läßt.[154] Der Lauf der Welt ist nicht mehr kongruent mit den ideologischen Prämissen der moralischen Novelle, deren Erzählmuster Sade gleichwohl verwendet, um sie pointiert ins Leere laufen zu lassen.

[153] P. Kuon: „Juste Ciel! – Le Ciel est-il juste?' Rhetorik und Poetik in Sades *Aline et Valcour*", in: *Blumen und andere Gewächse des Bösen in der Literatur.* Festschrift für Wolfram Krömer zum 65. Geburtstag, hg. von U. Mathis-Moser u.a., Frankfurt a.M. 2000, S. 366.

[154] Ein Beispiel für eine ‚orthodoxe' Zuordnung verschiedener Todesarten findet man dagegen in Baculard d'Arnauds Erzählung *Julie.* Die verschiedene Typen des Verführers verkörpernden Figuren sterben auf unterschiedliche Art und Weise. Die harmloseste Verführerin, Mme de Subligny, stirbt einen unspektakulären Tod, der gleichwohl als Strafe für ihr Vergehen an Julie dargestellt wird. Die gefährlichste Figur, Mme de Sauval, wird mit dem grausamsten Tod bestraft. Der „séducteur à la mode" Germeuil stirbt an den Kasteiungen, die er sich in einem Anfall später Reue auferlegt. Die Typologie der Todesarten wird durch das sanfte Entschlafen von Julies Vater vervollständigt.

Die historische Novelle *Juliette et Raunai* verwendet das Lösungsmuster der spontanen Rührung in einer Art und Weise, die es nur noch als Zitat erscheinen läßt. Juliette, die den Protestanten Raunai liebt, befindet sich in der Gewalt des Herzogs von Guise. Dieser will ihre Liebe durch Erpressung erzwingen, indem er droht, ihren Vater, den Baron von Castelnau, umbringen zu lassen. Gleichzeitig setzt er Castelnau unter Druck, die Namen der Anführer der Protestanten zu verraten. Als die Lage immer aussichtsloser wird, sieht Juliette nur noch einen Ausweg: Raunai soll dem Herzog das Versprechen abgeben, an Castelnaus Stelle die Namen der protestantischen Anführer preiszugeben; im Falle, daß Guise sich weigern sollte, ihren Vater freizulassen, will sie ihn erdolchen.

Der Verlauf des Gesprächs zwischen Raunai und dem stets überlegenen Guise deutet an, daß dieser Plan zum Scheitern verurteilt ist. Raunai gibt nicht nur unfreiwillig seine leidenschaftliche Liebe zu Juliette zu erkennen, er erweist sich auch dann noch als hartnäckiger Protestant, als er verspricht, seine Glaubensbrüder zu verraten. Indem Guise zur Bedingung macht, daß Raunai seinen Verrat in Anwesenheit von Juliette und Castelnau begeht, durchkreuzt er Juliettes Plan, zuerst die Freiheit für ihren Vater zu erwirken. Ihre Bedrohung des Herzogs mit dem Dolch ist eine wirkungslose, in einen Nebensatz abgedrängte Geste:

Il n'est pas vrai que ce brave jeune homme ne puisse vous rien apprendre, monsieur; mais il est certain, dit-elle en faisant étinceler son poignard aux yeux du duc de Guise, il est certain que voilà l'arme qui nous vengeait tous deux.[155]

Ohne sich im geringsten durch diese Drohung beeindrucken zu lassen, entgegnet Guise:

Il est donc temps, dit le duc, sans jamais quitter le flegme le plus entier, il est donc temps que je punisse l'insolent subterfuge de cet imposteur, ainsi que vos dédains, madame. Paraissez, Castelnau, venez voir les tourments que je destine à ceux qui vous sont chers ...[156]

Anstatt aber seinen fürchterlichen Ankündigungen Taten folgen zu lassen, läßt er Castelnau zum Erstaunen der Anwesenden als seinen „vieux camarade" hereinführen, um ihn wieder mit seiner Tochter und seinem Schwiegersohn zu vereinen. Die szenische Wiedergabe des Dialogs zwischen Guise und Raunai (die einzige Stelle dieser Art in der gesamten Novelle) unterstreicht die Theatralität und Artifizialität dieser ‚spontanen Rührung':

[155] Sade, *Œuvres complètes*, Bd. X, S. 124.
[156] Ebd.

Le duc. – Raunai, serai-je votre ami?
Raunai. – Ah! mon libérateur.
Le duc. – Votre ami, Raunai, votre ami, et c'est à ce seul titre que je vous conjure d'abandonner des erreurs dont votre âme sera la triste victime.[157]

Die Szene enthält zwar die in der moralischen Novelle beliebte Täuschung in der Absicht, die Freude der ‚Opfer' dadurch um so größer werden zu lassen, sie erscheint aber als reines Zitat. Guises geradezu gelangweilter Ton mutet an wie die Laune eines Mannes, der lange genug sein grausames Vergnügen an der Verzweiflung dreier in seiner Gewalt stehender Menschen gehabt hat und aus Überdruß durch einen Willkürakt das grausame Spiel beendet.

Das glückliche Ende für die Liebenden bedeutet denn auch keinen Umschwung der politischen Lage:

Ce grand trait de la générosité du duc de Guise ne calma pourtant point les troubles. Nous laissons à l'histoire le soin de les apprendre, et nous nous bornons à ramener dans leur province Castelnau, Raunai et Juliette, où la prospérité, l'union la plus intime, les plus longs jours, et les plus beaux enfants, leur composèrent un bonheur solide... digne récompense de leurs vertus...[158]

Auch daß der Erzähler abschließend die aufklärende Kraft der Toleranz als Moral der Geschichte proklamiert,[159] kann nicht über die ephemere Auswirkung von Guises Hochherzigkeit hinwegtäuschen. Ihr ermangelt es jeglicher Exemplarität. Ohne Auswirkung auf den Lauf der Geschichte, bleibt sie ein isolierter Zug, der nichts zu tun hat mit den Kräften, die die politischen Ereignisse in Wahrheit regieren. Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich die Frage nach den Drahtziehern der Verschwörung als die Leitfrage der gesamten Novelle: „Nos bourreaux n'ont qu'un objet: c'est de savoir quel est le chef... *quel est le principal moteur de tout ceci*".[160] Die insistierende Periphrase von „chef" durch „principal moteur" macht deutlich, daß es sich über die wörtliche Bedeutung hinaus um eine metanarrative und metahistorische Aussage handelt, welche nach der Lenkung der Geschichte durch eine rational durchschaubare Kraft fragt.

Die abschließende „Nota" bestätigt, daß das Happy Ending, das die beiden Titelhelden Guises generöser Geste zu verdanken haben, nicht als

[157] Ebd., S. 125.
[158] Ebd., S. 126.
[159] Der letzte Satz der Novelle lautet: „Les chaînes, les délations, les mensonges, les trahisons, les échafauds font des esclaves et produisent des crimes: ce n'est qu'à la tolérance qu'il appartient d'éclairer et de conquérir des cœurs; elle seule, en offrant des vertus, les inspire et les fait adorer."
[160] Ebd., S. 110 (Herv. K. A.).

der gerechte Lohn für ihre Tugend verstanden werden darf. In dieser Anmerkung begründet der Autor seine Abweichungen von der historischen Wahrheit. Er habe mit der Geschichte von Juliette und Raunai den blutrünstigen Ton der Geschichtsschreibung („l'air de massacre et de boucherie qu'il y a dans nos historiens") abmildern und so Interesse beim Leser erwecken wollen. Diese Aussage ist allein schon dadurch fragwürdig, daß der Erzähler es keineswegs unterläßt, die Geschichtsschreiber selbst zu Wort kommen zu lassen, indem er ganze Passagen aus ihren Werken zitiert und dabei nicht mit der Darstellung grausamer Szenen spart.[161] Eine letzte Volte vollziet die „Nota", indem sie hinzufügt, daß Raunai und Castelnau tatsächlich historische Figuren waren und daß beide auf dem Schafott von Amboise starben. Der Hinweis auf die historische Wahrheit macht den glücklichen Ausgang der Geschichte fragwürdig. Gerade durch die Betonung des Gegensatzes zwischen Fiktion und Realität wird erstere als Beschönigung und Anpassung an ein gängiges Muster erkennbar.

Ist das Erzählmuster der Simulation wegen seines widersprüchlichen, zwischen Empfindsamkeit und Libertinage fluktuierenden Charakters, wie das Beispiel von Arnauds *Liebman* gezeigt hat, bereits in der moralischen Novelle problematisch geworden, so wird es von Sade bewußt dekonstruiert. In der Erzählung *La Double épreuve,* die das Erzählmuster der Simulation bereits im Titel ankündigt, resultiert die Wirkungslosigkeit der *épreuve* aus ihrer Verdoppelung, die deutlich auf den experimentellen Ansatz dieses seriell-kontrastiven *conte* verweist. Der seiner zahlreichen Eroberungen überdrüssige, unermeßlich reiche Herzog von Ceilcour will eine Frau heiraten, die ihn nicht wegen seines Vermögens, sondern, ähnlich wie in Marmontels Erzählung *Alcibiade, ou le Moi,* um seiner selbst willen liebt. Zu diesem Zweck stellt er zwei Frauen, die empfindsame Baronin Dolsé und die kokette Gräfin von Nelmours, auf die Probe, indem er sie zuerst mit größtem Prunk und Luxus für sich zu gewinnen versucht, um anschließend zu behaupten, er habe sein gesamtes Vermögen verloren.

Er lädt beide Frauen nacheinander auf sein Landgut ein, um ihnen zu Ehren eine mit aller nur erdenklichen Pracht inszenierte Namenstagsfeier zu veranstalten, die er ihren unterschiedlichen Charakteren genauestens anpaßt. Während für Dolsé ein bereits überaus aufwendiges zweitägiges Ritterfest gegeben wird, in dessen Verlauf u.a. ein scheinbar aus

[161] Z.B. „Cependant, disent nos historiens, «tout prenait dans Amboise le train de la plus excessive rigueur; [...] on mettait en prison les plus apparents; les autres étaient jugés prévôtalement, et pendus tout bottés et éperonnés, aux créneaux du château, ou à de longues perches scellées dans les murailles.»" (ebd., S. 99)

schwarzem Marmor bestehendes Schloß am Ende in Flammen aufgeht, wird bei dem noch prunkvolleren, aus dem imaginären Repertoire des *conte de fées* schöpfenden Fest für Nelmours nichts unterlassen, um die phantastischsten Sylphenerscheinungen, Metamorphosen und Apparaturen in Szene zu setzen. Vor ihren Augen erscheinen ein endloses Meer, auf dem goldene Schiffe segeln, eine Rotunde mit diamantenen Säulen, ja sogar eine ganze Stadt mit Tempeln, Türmen und Pyramiden. Trotz der jegliche Glaubwürdigkeit übersteigenden Profusion an überraschenden Phänomenen legt Sade Wert darauf, die Grenzen des Wahrscheinlichen nicht zu überschreiten, indem er immer wieder auf die geheimen Mechanismen der Szenerie hinweist.

Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Proben besteht aber nicht in der mehr oder weniger großen Raffinesse der jeweiligen Kunstwelten, sondern in der Tatsache, daß Nelmours von der Existenz ihrer Rivalin weiß – der Sieg über die Baronin, die in Gestalt einer Doppelgängerin auf dem Fest auftritt, ist Bestandteil des galanten Liebescodes –, wohingegen die empfindsame Dolsé sich im Glauben wähnt, die einzige von Ceilcour Umworbene zu sein.

Die unterschiedliche Strategie trägt dem in der Einleitung formulierten Vergleich zwischen der Eroberung einer Frau und der Kriegskunst Rechnung. So wie man jede Festung einnehmen könne, sobald man ihre ungeschützte Seite entdeckt habe, lasse sich auch jede Frau erobern:

Les femmes, ainsi que les villes de guerre, ont toutes un côté hors de défense; il ne s'agit que de le chercher. Est-il découvert, la place est bientôt rendue; cet art ainsi que tous les autres, a des principes, desquels on peut déduire quelques règles particulières, en raison des différents physiques qui caractérisent les femmes qu'on attaque.[162]

Während Ceilcour Dolsé zu verführen versucht, welche sich entrüstet dagegen wehrt, verweigert er sich Nelmours, die der Versuchung nur allzu gerne nachgeben würde. Er tut dies aus Gründen der Symmetrie: Wenn für beide Frauen vor Beginn der zweiten Phase seines Plan dieselben Ausgangsbedingungen herrschen sollen, dann müssen sie nach dem Prunk des Festes eine ähnliche Enttäuschung verkraften:

À bien examiner l'état des deux femmes éprouvées par Ceilcour, il était à peu près le même: Dolsé avait reçu des preuves d'amour, des présents, et son âme, d'une situation heureuse […] devait passer dans la position la plus triste où une femme sage et sensible puisse se trouver. M^{me}de Nelmours, d'une autre part, avait également reçu des preuves d'amour et des présents, et son âme […] devait passer […]

[162] Ebd., S. 127.

dans une des situations la plus piquante où une femme coquette et orgueilleuse puisse se trouver.[163]

Auf diese Art und Weise wird die für Ceilcours wissenschaftliche Methode notwendige Vergleichbarkeit der beiden Frauen hergestellt:

au moyen de l'art de celui qui faisait ses épreuves, la ressemblance complète de la manière d'être de ces deux femmes, quoique opérée par des procédés différents, rendait l'équilibre parfait.[164]

Ceilcour kann nun zur zweiten Phase, der Vortäuschung seines Ruins, übergehen, obwohl er dies im Fall von Dolsé eigentlich nicht mehr für notwendig erachtet. Doch gerade das rigide Festhalten an seinem Plan[165] stürzt Dolsé ins Verderben. Sie ‚besteht' zwar auch die zweite Probe, da sie, auch nachdem sie von Ceilcours Täuschung erfahren hat, immer noch bereit wäre, ihn zu heiraten. Aufgrund der schweren Krankheit, die sein Betrug bei ihr ausgelöst hat, verzichtet sie aber darauf und fordert Ceilcour im Angesicht ihres nahenden Todes auf, mit Nelmours glücklich zu werden.

Abweichend vom Erzählmuster der Simulation in der moralischen Novelle ist in *La Double épreuve* nicht nur die Armut, sondern auch der Reichtum fingiert, wenn auch nicht im wörtlichen Sinne: Das schwindelerregende Spektakel, das Ceilcour den beiden Frauen bietet, ist nichts als Schein, Illusion, „artifice". Die immer wieder eingestreuten Hinweise auf die geheimen Mechanismen der prunkvollen Kulissen betonen die Künstlichkeit der inszenierten Phänomene.

Ein noch schwerwiegenderer Verstoß gegen die Regeln der moralisch motivierten Simulation ist, daß Ceilcour zwei Frauen gleichzeitig auf die Probe stellt. Obwohl Dolsé ihm wiederholt zu verstehen gibt, daß es über ihre Kräfte ginge, wenn er sie betröge:

si jamais vous en aimez une autre ... vous me précipiterez au tombeau[166]

combien ces présents funestes déchireront mon cœur, s'ils ne sont que les fruits de la légèreté de cet homme charmant, ou de simples effets de sa galanterie,[167]

verfolgt er unbeirrt seinen Plan weiter. Dieser Plan hat sowohl eine empfindsame als auch eine libertinäre Komponente. Insoweit Ceilcour durch seine Versuchsanordnung herausfinden möchte, welche Frau ihn um sei-

[163] Ebd., S. 181f.
[164] Ebd., S. 182.
[165] „Ceilcour, ferme dans son projet d'épreuve" (ebd., S. 139).
[166] Ebd., S. 147.
[167] Ebd., S. 150.

ner selbst und nicht um seines Reichtums willen liebt, damit er sie anschließend ehelichen kann, verfolgt er ein Ziel der Empfindsamen. Der Weg zu diesem Ziel führt aber über eine typische Strategie des Libertin, die Verstellung, die durch die Artifizialität der beiden Feste prononciert hervorgehoben wird. Sie widerspricht fundamental dem von der Empfindsamkeit vertretenen Ideal der *sincérité*.

Darüber hinaus wird die Fragwürdigkeit der Simulation auch durch das ironische Verhältnis von Regel und Ausnahme bestätigt. Die Einleitung formuliert eine Regel:

Il y a longtemps que l'on a dit que la chose du monde la plus inutile, était d'éprouver une femme; les moyens de la faire succomber sont si connus, leur faiblesse si sûre, que les tentatives deviennent absolument superflues,[168]

um anschließend ein Beispiel für eine Ausnahme von dieser Regel anzukündigen: „Il y a cependant quelques exceptions à ces règles générales, et c'est pour les prouver qu'on écrit cette histoire."

Mehr Raum als die von Dolsé verkörperte Ausnahme nimmt aber die durch Nelmours repräsentierte Bestätigung der Regel ein: Nicht nur ist die kokette Gräfin nach dem ihr dargebotenen Fest bereit, sich von Ceilcour verführen zu lassen, sie weist seine Hand ebenso schnell zurück, als sie von seinem Ruin erfährt.

Ironischerweise bestätigt sich die Regel aber auch in bezug auf Dolsé. Wie Ceilcour geahnt hat, war es überflüssig, sie auch der zweiten Probe zu unterwerfen:

la seconde et nouvelle épreuve où je veux la mettre encore, avec une âme comme la sienne, devient presque inutile;[169]

La seconde partie de mes épreuves sur cette femme adorable deviendrait presque inutile à présent [...]. N'importe, essayons, j'y suis résolu, je ne veux rien avoir à me reprocher.[170]

doch nicht etwa, weil sie dasselbe Ergebnis zeitigen würde wie die erste, sondern weil bereits die erste Probe auf falschen Prämissen beruhte. Der Täuschungscharakter des prunkvollen Festes besteht ja nicht nur in der Künstlichkeit der Inszenierung, sondern auch darin, daß Dolsé bezüglich der Existenz einer Rivalin getäuscht wurde. Indem die Baronin an Ceilcours *artifice* zugrundegeht, wird die Verlogenheit der Simulation aufgezeigt. Die Probe, der sie unterworfen wird, um ihre Tugend unter Beweis zu stellen, wird ihr gerade wegen ihrer Tugend zum Verhängnis.

168 Ebd., S. 127.
169 Ebd., S. 150.
170 Ebd., S. 181.

Für die selbstgefällige Nelmours dagegen bereitet die Simulation keine Probleme, da sie zum System der galanten Liebe gehört. Gegenüber dem Profit, den sie aus Ceilcours verschwenderischem Vorhaben zieht, ist die Kränkung ihrer Eitelkeit ein zu vernachlässigender Zwischenfall, nach dem sie sich sofort ihrem nächsten Liebhaber zuwenden kann.

Sade schlägt so das empfindsame Erzählmuster der Simulation mit dessen eigenen Waffen. Er entlarvt es nicht nur als eine Strategie, die mit dem Grundsatz der *sincérité* unvereinbar ist, sondern die auch durch die Voraussetzungen selbst, die ihrem planvollen Handeln zugrunde liegen, durchkreuzt wird. Ceilcour glaubt zwar, daß die zweite Probe die Ergebnisse der ersten bestätigen wird:

Et les dernières expériences devaient agir à peu près également sur elles, c'est-à-dire en faire essentiellement résulter ou le bien ou le mal relativement à la différence de leur âme,[171]

die Art und Weise aber, in der seine Erwartung eintrifft – der Tod der tugendhaften Frau –, führt die *épreuve* ad absurdum.

Überwindung der moralischen Novelle

Bewegt sich Sade noch innerhalb des Systems der moralischen Novelle, um es durch die Unterminierung ihrer Techniken und Verfahren von innen heraus zu dekonstruieren, so beschreitet Balzac bereits eine neue Stufe in der Geschichte der Novelle, deren strukturelle Veränderungen Gegenstand des nächsten Kapitels sein werden. Insofern er aber in seinen Erzählungen auf die Themen des Ehehindernisses und der Simulation rekurriert, sollen einige von ihnen bereits an dieser Stelle behandelt werden. *La Maison du chat-qui-pelote, Le Bal de Sceaux* und *La Vendetta* zeigen auf, daß das vertikale Ehehindernis als Dreh- und Angelpunkt der Intrige problematisch geworden ist: Diejenigen Personen, die auf die Standesgleichheit der Ehepartner beharren, erscheinen als Figuren der Vergangenheit. Noch prononcierter tritt in *Adieu* das Erzählmuster der Simulation als eine auf falschen Prämissen beruhende Methode zutage, die angesichts der umwälzenden historischen Erfahrungen der Revolutionskriege wirkungslos geworden ist.

Balzacs Novelle *La Maison du chat-qui-pelote*[172] beruht auf einem klassischen vertikalen Ehehindernis. Sie erzählt von den zwei gegensätz-

[171] Ebd., S. 182.

[172] Die Erstausgabe erschien unter dem Titel *Gloire et malheur* im zweiten Band der *Scènes de la vie privée* von 1830.

lichen Töchtern eines reichen Pariser Tuchhändlers. Die jüngere und hübschere Augustine erweckt die Aufmerksamkeit des Malers Théodore de Sommervieux, der, übersättigt von den Renaissanceschönheiten Italiens, in ihr ein neues Ideal der Natürlichkeit erblickt. Ein von ihm gemaltes Porträt Augustines sorgt für Aufsehen bei der Gemäldeausstellung im Louvre. Dank der Vermittlung ihrer Cousine bekommt Augustine trotz des hartnäckigen Widerstands ihres Vaters schließlich dessen Zustimmung, den Aristokraten zu heiraten. Ihre ältere, unattraktive Schwester Virginie hingegen geht eine Vernunftehe mit dem ersten Angestellten ihres Vaters ein. Während diese bürgerliche Ehe zu einem soliden, biederen Glück führt, scheitert die nicht standesgemäße Verbindung zwischen Augustine und Théodore nach kurzer Zeit. Ausschlaggebend dafür ist jedoch nicht der Standesunterschied. In einem Augenblick der Reflexion stellt Augustine fest, daß es nicht nur Mesalliancen der Verhältnisse, sondern auch solche des Geistes gebe. Zwar spielen die Verhältnisse durchaus eine Rolle: Der Erzähler läßt keine Gelegenheit aus, um auf die bürgerliche Beengtheit von Augustines Elternhaus hinzuweisen. Obwohl ihr Vater äußerst wohlhabend ist, hält er seine Familie knapp und verwehrt seinen Töchtern jede Art von Luxus und Vergnügen.

Die Art und Weise, wie Balzac das absehbare Scheitern[173] der Ehe zwischen der Bürgerstocher und dem adligen Künstler aus der einleitenden Beschreibung des Hauses hervorgehen läßt, ist ein entscheidender Schritt über die Expositionen der Erzählungen des 18. Jahrhunderts hinaus, die sich auf die Eigenschaften der Personen beschränken. Das Haus mit seiner Geschichte bedingt die Psychogenese seiner Bewohner. Ausschlaggebend für die Inkompatibilität der Ehepartner ist weniger ihr sozialer als ihr geistiger Unterschied. Balzac zeigt, wie Augustines durchaus gute Anlagen („Augustine avait reçu du hasard une âme assez élevée pour sentir le vide de cette existence“[174]) im Keim erstickt werden, indem sie von jeder höheren Bildung ausgeschlossen wird; ihre Kenntnisse beschränken sich auf die Führung des Haushalts; sie verbringt ihre Tage in einem finsteren *comptoir*, in dem es nur um Geld, um Zahlen, um Maße geht.

[173] Es ist aber gerade die nuancierte Darstellung dieses Scheiterns, die *La Maison du chat-qui-pelote* von den älteren Novellen unterscheidet. Diese Novelle wird gerne als Beispiel für Balzacs Beschreibungstechnik herangezogen, z. B. P. Perron: „Système du portrait et topologie actantielle dans *La maison du Chat-qui-pelote*“, in: *Le Roman de Balzac*, hg. von R. Le Huenen und P. Perron, Montréal 1980, S. 29–40, und W.-D. Stempel: „L'homme est lié à tout. Bemerkungen zur Beschreibung bei Balzac anhand von *La maison du Chat-qui-pelote*“, in: *Honoré de Balzac*, hg. von H. U. Gumbrecht, München 1980, S. 309–337.

[174] H. de Balzac: *La Comédie humaine*, Bd. I, hg. von M. Bouteron, Paris 1951, S. 28.

Als Erwachsene kann sie das Versäumte nicht mehr nachholen. Die Kommunikationsbarrieren zwischen den sozialen Sphären[175] resultieren nicht aus einer Wesensverschiedenheit zwischen ihnen, sondern werden in ihrer sowohl ökonomischen wie auch psychologischen Bedingtheit analysiert und als Ergebnisse einer historischen Entwicklung dargestellt.

In *Le Bal de Sceaux* ist das Ehehindernis nicht mehr das Diktat tyrannischer Eltern, sondern das Hirngespinst der zu verheiratenden Tochter. Deren Vater, ein alter Royalist, der es verstanden hat, sich den neuen Zeiten anzupassen, hat seine ersten fünf Kinder erfolgreich mit reichen Angehörigen des Bürgertums verheiratet. Nur seine jüngste Tochter Emilie hat sich in den Kopf gesetzt, keinen geringeren als einen Pair de France zu heiraten. Auf einem Ball lernt sie den jungen Maximilien kennen, der mit seinem einnehmenden Äußeren, seiner Bildung und seinen guten Manieren ganz ihren Vorstellungen entspricht. Obwohl er ein Geheimnis um seinen Stand macht, spricht alles dafür, daß er von Adel ist. Um so größer ist Emilies Überraschung, als sie ihn eines Tages hinter dem Ladentisch eines Pariser Tuchgeschäfts wiedersieht. Damit ist er für sie als Ehemann inakzeptabel. Es stellt sich jedoch heraus, daß Maximilien *de* Longueville durchaus von Adel ist, daß er aber zugunsten seines älteren Bruders auf alle Anrechte auf das väterliche Erbe verzichtet und sich dafür entschieden hat, einen bürgerlichen Beruf zu ergreifen. Der Zufall will es, daß sein inzwischen zum Pair de France ernannter Vater und sein Bruder sterben, so daß er das Amt erbt – zu spät, denn Emilie hat es vorgezogen, die Frau eines zwar schon betagten, aber adeligen Mannes zu werden.

Emilies Bedingung, daß ihr Mann Aristokrat sein muß, ist nur Teil eines ganzes Satzes von festen Vorstellungen. Das äußere Erscheinungsbild ihres Zukünftigen ist genauso wichtig: Er hat auf jeden Fall schlank und dunkelhaarig sein, was angesichts ihrer geringen Mitgift ihre Aussichten, einen adligen Ehemann zu finden, gegen Null tendieren läßt. Wenn sich Maximilien am Ende doch als Aristokrat herausstellt, dann zitiert Balzac damit das Lösungsmuster des Pseudokonflikts an, um es pointiert in eine Bestrafung der kapriziösen Tochter umzufunktionieren, die die Zeichen der Zeit nicht zu deuten versteht. In Balzacs Welt ist die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht nicht mehr an äußeren Zeichen eindeutig ablesbar. Die komplexer gewordene Welt bedarf der analytischen Fähigkeit des Romanciers, um entziffert zu werden.

In *La Vendetta* (1830) ist das traditionelle Ehehindernis nur unter der Voraussetzung einer archaischen Vorgeschichte möglich. Bartolomeo di

[175] Siehe hierzu M. Andréoli: „Une nouvelle de Balzac: *La Maison du Chat-qui-pelote*. Ébauche d'une lecture totale", *L'Année balzacienne* (1972), S. 43–80.

Piombo hat auf Korsika Blutrache an der mit ihm verfeindeten Familie Porta verübt. Er hat sämtliche Familienmitglieder getötet; nur von einem kleinen Jungen namens Luigi geht das Gerücht, daß er entkommen konnte. In Paris macht Bartolomeo dank der Unterstützung durch seinen Landsmann Bonaparte, dessen treuer Gefolgsmann er wird, Karriere. Durch Zufall verliebt sich seine Tochter Ginevra ausgerechnet in jenen Luigi Porta, der das Massaker auf Korsika überlebt hat. Von ihrem Vater verstoßen, heiratet sie Luigi und führt einige Jahre lang unter bescheidenen Umständen eine glückliche Ehe, bis die Einnahmequellen des jungen Paares versiegen und Ginevra zusammen mit ihrem neugeborenen Kind des Hungers stirbt.

Die Unversöhnlichkeit des Konflikts resultiert aus der Tatsache, daß sich Ginevra in den *einzigen* Mann verliebt, der unter keinen Umständen ihr Gatte werden darf. Ginevra, ganz die Tochter ihres Vaters, kann genauso wenig auf ihre Leidenschaft verzichten wie Bartolomeo auf die Blutrache. Balzacs Interesse gilt aber nicht in erster Linie den Auswirkungen archaischer Vergeltungsriten. Allein die Tatsache, daß die korsische Vorgeschichte in der ersten Fassung noch gefehlt hat, spricht für ihre handlungslogische Entbehrlichkeit. In dieser ersten Fassung setzt die Novelle nach einem kurzen Vorspann sofort mit der Szene im Atelier von Ginevras Zeichenlehrer ein, in dem sich die zweimalige Rückkehr der Bourbonen 1814 und 1815 in subtilen Sticheleien zwischen den Töchtern des Adels und denen des Bürgertums widerspiegelt.[176] Das Bedürfnis, seine Novelle besser zu motivieren, hat Balzac offenbar dazu bewogen, die Geschichte vom Blutbad an der Familie Porta der in Paris spielenden Haupthandlung voranzustellen, „qui, sans le récit de ces événements, eût été moins intelligible."[177] Der Konflikt zwischen Vater und Tochter wird aber durch die alte Familienfehde nicht ausgelöst, sondern allenfalls verstärkt. Noch bevor Bartolomeo erfährt, wer Ginevras Auserwählter ist, warnt er sie:

> vous faites mal, vous, ma fille, d'aimer un autre homme que votre père. [...] Je me flattais [...] que ma Ginevra me serait fidèle jusqu'à la mort, que mes soins et ceux de sa mère seraient les seuls qu'elle aurait reçus, que notre tendresse n'aurait pas rencontré dans son âme de tendresse rivale [...].[178]

[176] Weiters steht in der ersten Fassung anstelle der ausführlichen Szene im Kabinett des Konsuls Bonaparte nur eine kurze Einleitung, die vom Eindringen der politischen Konflikte in alle Bereiche des Lebens bis hinein ins Innerste der Familien handelt (H. d. Balzac: *La Maison du Chat-qui-pelote. Le Bal de Sceaux. La Vendetta*, hg. von P. Castex, Paris 1963, S. 363).

[177] Ebd., S. 221.

[178] Ebd., S. 261.

Im Mittelpunkt steht demnach der Antagonismus zwischen der Tochter, die von ihrem Vater zu genau jenem Stolz erzogen wurde, der sie veranlaßt, gegen ihn aufzubegehren, und dem Vater, dessen exzessive Liebe zu ihr nicht allein durch die blutige Familiengeschichte bedingt ist, sondern nicht zuletzt dadurch, daß er als Bonapartist nach der Niederlage von Waterloo seine politische Bedeutungslosigkeit mit der Liebe zu seiner Tochter zu kompensieren versucht.

La Maison du chat-qui-pelote enthält neben der Thematik des Ehehindernisses auch das Erzählmuster der Simulation, um es am Schluß der Novelle ironisch ins Leere laufen zu lassen. Die über Théodores Untreue verzweifelte Augustine wendet sich an seine neue Geliebte, die Herzogin von Carigliano, in der Hoffnung, von ihr einen Hinweis zu bekommen, wie sie die Liebe ihres Mannes zurückgewinnen kann. Die Herzogin gibt ihr jenes von Théodore gemalte Porträt Augustines zurück, in das er sich seinerzeit – mehr als in die reale Augustine – verliebt und das er seiner Mätresse als Liebespfand geschenkt hat. Augustine hofft, daß ihr Mann sich durch den Anblick des Porträts an die Zeit seiner ersten Verliebtheit erinnert und erwägt sogar, ob sie zur Steigerung des Effekts sich genau so kleiden soll wie auf dem Gemälde – was dem Erzählmuster der Kongruenz entsprechen würde. Die Wirkung des Bildes ist aber eine völlig andere: Théodore erkennt, daß ihm die Herzogin mit der Rückgabe des Porträts zu verstehen gibt, daß er als Liebhaber ausgedient hat.

Noch effektvoller setzt Balzac die Simulation in *Adieu* ein, einer längeren Novelle, die 1830 in zwei Folgen in der Zeitschrift *La Mode* erschien. Die Simulation erscheint hier nicht nur als ironisches Zitat, das der Novelle eine abschließende Pointe aufsetzt, sondern ist der Zielpunkt, auf den die gesamte Handlungsführung zuläuft. Ihre zum Größenwahn gesteigerte Maßlosigkeit wird durch ein dramatisches Scheitern Lügen gestraft, das die ihr zugrundeliegende Aufhebung der Zeit als falsches Konstrukt sinnfällig macht.

Der erste Teil der Novelle erzählt, wie zwei Freunde, der Ministerialbeamte d'Albion und der Oberst Philippe de Sucy, an einem heißen Spätsommertag bei der Rückkehr von der Jagd vor einem halb verfallenen Klostergebäude zwei offenbar geistig verwirrte Frauen antreffen, eine Bäuerin und ein seltsames, anmutiges Geschöpf, in dem Philippe seine frühere Geliebte, die Gräfin Stéphanie de Vandières, wiedererkennt. In einer explikativen Analepse klärt Stéphanies Onkel, der Arzt Fanjat, d'Albion über die Geschichte der beiden Liebenden auf: Philippe hat während Napoleons Rußlandfeldzug im Winter 1812 beim verzweifelten Rückzug der französischen Armee ein Floß bauen lassen, um eine Schar von Überlebenden, darunter Stéphanie und ihren Mann, einen alten Ge-

neral, auf die andere Seite der Beresina in Sicherheit zu bringen. Er selbst verzichtete auf einen Platz auf dem überfüllten Floß und kam daraufhin in russische Gefangenschaft. Stéphanies Mann wurde beim Sturz in den eisigen Fluß von einer treibenden Eisscholle der Kopf abgerissen; sie selbst verlor durch die traumatischen Ereignisse den Verstand und führte von da an eine elende, animalische Existenz. Das Wort „Adieu", ihr letzter Gruß an den Geliebten im Augenblick der Trennung, ist das einzige ihr verbliebene Relikt menschlicher Sprache, das jedoch zu sinnentleerten, weder mit Erinnerungen noch mit Empfindungen verknüpften Silben geworden ist („Adieu, adieu, adieu! dit-elle sans que l'âme communiquât une seule inflexion sensible à ce mot"[179]).

Im dritten Teil versucht Philippe, Stéphanies Erinnerung wiederzuerwecken. Da sie ebensowenig auf Worte wie auf Gesang und auf Liebkosungen reagiert, beschließt er, ihr Erinnerungsvermögen auf eine radikale Art und Weise zu reaktivieren: Er läßt auf seinem Besitz mit enormem Aufwand die Szene der Überquerung der Beresina rekonstruieren. Die zerstörte Brücke, das behelfsmäßig zusammengezimmerte Floß, die abgebrannten Hütten und Biwaks der Soldaten, alles wird originalgetreu nachgebaut. Hunderte von Bauern, in zerfetzte Uniformen gesteckt, übernehmen die Rollen der Soldaten. Die authentische Rekonstruktion, für die Sucy seinen gesamten Park zerstören muß, scheint zunächst die Mühe gelohnt zu haben: Stéphanie erkennt Philippe wieder, doch kurz darauf bricht sie tot zusammen.

Liest man diese Erzählung vor dem Hintergrund des empfindsam-aufklärerischen Erzählmusters der Simulation, dann fällt auf, daß das Motiv für Philippes Simulation nicht moralische Besserung ist, sondern der egoistische Wunsch, seine Geliebte wiederzugewinnen. Der Arzt Fanjat hält ihm eigennützige Motive vor, nachdem er ihm durch eine Notlüge einen Funken Hoffnung auf Stéphanies Genesung gegeben hat und ihn dadurch gerade noch daran hindern konnte, sich und die Geliebte zu töten: „Il t'aurait tuée, l'égoïste! il veut te donner la mort, parce qu'il souffre. Il ne sait pas t'aimer pour toi, mon enfant! [...] Il est insensé, et toi, tu n'es que folle."[180]

Fanjat, der den Philanthropen der Aufklärung verkörpert, liebt dagegen die *femme sauvage* so, wie sie ist. Er hat „les charges les plus pesantes"[181] übernommen, während Sucy mit ihr ‚spielen' konnte („je vous ai laissé le plaisir de jouer avec elle") und sich damit nicht von jenen unterscheidet, deren Spielzeug die Gräfin auf ihrer Flucht aus Rußland gewe-

[179] Balzac, *La Comédie humaine*, Bd. IX, 1951, S. 782.
[180] Ebd., S. 786.
[181] Ebd., S. 787.

sen war („le jouet d'un tas de misérables"[182]). Er durchschaut den Oberst, dem er vorwirft, sich ein idealisiertes Bild von Stéphanies Wahnsinn zu machen: „Il vous fallait donc une folie d'opéra".[183] Tatsächlich leidet Philippe unter ihrer Animalität mehr als sie selbst. Vor allem ihre Triebhaftigkeit erregt seinen Anstoß. Einmal glaubt er in ihrer freudig erregten Reaktion ein Wiedererwachen ihres Verstandes zu erkennen, dabei ist dies nur Ausdruck der Genugtuung darüber, in seiner Tasche ein Stück Zucker gefunden zu haben – ein Verhalten, das Philippe an das eines Affen erinnert.[184]

Eine „folie d'opéra" ist aber auch Philippes Rekonstruktionsversuch. Fanjats Vorschlag, Stéphanie in schlafendem Zustand zu der nachgestellten Beresina-Szene zu transportieren, erinnert an das Verfahren Liebmans in der gleichnamigen Novelle Baculard d'Arnauds, wo der Protagonist seine Geliebte Amélie zum ersten Mal mit anderen Menschen konfrontiert, indem er sie, durch einen Schlaftrunk betäubt, in eine Opernloge bringen läßt. Sowohl Amélie als auch Stéphanie sind bis zu diesem Augenblick von allen anderen Menschen, mit Ausnahme ihrer engsten Vertrauten, isoliert. Stéphanie ist gleich in zweifacher Hinsicht von der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen – durch die Abgeschiedenheit des verfallenden Klosters, des Ortes der Isolation par excellence,[185] und durch ihren Wahnsinn, der die Menschen in ihrer Wahrnehmung wie Tiere erscheinen läßt.

In der moralischen Novelle wird die Simulation dazu verwendet, einen ‚falschen' Zustand aufzuheben oder zu korrigieren. Die damit verbundene Lüge wird ungeschehen gemacht, sie hinterläßt keinerlei Spuren. Es wird niemals zum Problem, daß die Bekehrung durch eine Verfälschung der Wahrheit erreicht wird, durch eine Strategie, die sich von der des Libertin herleitet.

[182] Ebd., S. 779.

[183] Ebd., S. 787. – Mireille Labouret macht zwar zu Recht darauf aufmerksam, daß Stéphanies Wahnsinn der einer Aristokratin sei, im Gegensatz zu dem der von Kindheit an geistesverwirrten Bäuerin Geneviève („La Femme sauvage et la petite maîtresse. Une lecture symbolique de la faute dans *Adieu*", in: *L'Animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, hg. von A. Niderst, Tübingen 1994, S. 149–162). Dennoch ist der Hinweis auf Stéphanies anfängliche Nacktheit schockierend genug. Wäre Stéphanie tatsächlich so verroht und auch äußerlich verwahrlost wie Geneviève, würde sie bei Philippe vermutlich kein Begehren mehr auslösen.

[184] Der Vergleich mit einem Affen fällt aus den zahlreichen anderen Vergleichen Stéphanies mit Tieren heraus, die alle den Eindruck eines grazilen, geschmeidigen Wesens erwecken („oiseau", „écureuil", „biche", „chatte").

[185] „une véritable solitude"; „grands arbres qui défendaient l'approche de cet asile aux bruits du monde"; „un lieu funeste abandonné par les hommes" (*La Comédie Humaine*, Bd. IX, S. 754).

Auch dann, wenn die Simulation nicht eine fiktive Situation herstellt (wie z.B. die fingierte Armut), sondern eine vergangene Situation evoziert, wird mit der dadurch ausgelösten Erkenntnis jegliche Spur des inszenierten Ereignisses getilgt. Ein Beispiel dafür ist Madame de Genlis' Erzählung *Le Château de Kolméras*[186] (1806). Der junge Auguste soll, bevor er die von seiner Familie gewünschte Ehe eingehen kann, von der unglücklichen Erinnerung an seine frühere Geliebte, eine Schauspielerin, geheilt werden, indem er mit den nächtlichen Erscheinungen eines Gespenstes konfrontiert wird. Eine zentrale Rolle dabei spielen Harfenklänge, die ihn an den Augenblick erinnern, als er die Schauspielerin neben einer saitenlosen Harfe tot vorfand. Um die Gespensterauftritte wirkungsvoll und überzeugend zu inszenieren, muß das gesamte Personal eingeweiht werden; die designierte Gemahlin muß eigens Harfe spielen lernen. Die Aufklärung des Spuks führt dazu, daß Augustes Erinnerung an die einstige Geliebte gelöscht wird und er nunmehr reif für die standesgemäße Ehe ist.

In Balzacs Novelle dagegen erscheint die Simulation selbst als „folie". Dies bezeugen die Kommentare der Pariser Gesellschaft zu Philippes Vorhaben: „cette représentation tragique, de laquelle, à cette époque, plusieurs sociétés parisiennes s'entretinrent comme d'une folie."[187] Die Simulation kann daher kein Mittel mehr sein, um eine Heilung herbeizuführen. Es zeigt sich, daß Philippe mehr mit Stéphanie gemeinsam hat, als es zuerst den Anschein hat. Was Fanjat über ihn sagt: „chez lui, le premier coup porté décide de tout"[188], gilt ebenso für Stéphanie. Die schockartige Konfrontation mit der Vergangenheit führt bei ihr nicht zu einer Genesung (obwohl der dritte und letzte Teil des in *La Mode* erschienenen Erstdrucks ironischerweise mit „La Guérison" überschrieben ist), sondern zu einem zweiten, diesmal tödlichen Schock. Die im ersten Teil hergestellte maximale Distanzierung von den apokalyptisch anmutenden Ereignissen am Ufer der Beresina wird mit einem Schlag aufgehoben. Die von Madeleine Borgomano analysierten Oppositionen zwischen dem ersten und dem zweiten Teil – Sommer/Winter, Tag/Nacht, Wald/Wüste, Einsamkeit/Menschenmassen[189] – kann durch den Gegensatz zwischen Komik und Tragik ergänzt werden: Die komisch tonalisierte Eingangsszene mit den beiden erfolglosen Jägern in ihrer satirischen Gegensätzlichkeit – der kleine, dicke, schwitzende Albion, der

[186] Genlis, *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, Bd. IV, Paris 1806, S. 133–184.
[187] *La Comédie Humaine*, Bd. IX, S. 788.
[188] Ebd., S. 761.
[189] M. Borgomano: „*Adieu* ou l'écriture aux prises avec l'Histoire", *Romantisme* 22, no. 76 (1992), S. 77–86.

beim Überspringen der Gräben nur mühsam das Gleichgewicht halten kann, und der große, schlanke, spöttische Sucy – weicht von dem Augenblick an dem Ernst, als Sucy die Wahnsinnige erblickt.

Dieser in den Erzählungen des 18. Jahrhunderts nahezu undenkbare Tonalitätswechsel (ein weiteres Zeugnis für die von Erich Auerbach beschriebene Stilmischung) macht deutlich, daß die geschichtlichen Ereignisse, wie eine nur oberflächlich vernarbte Wunde, die Tiefenstruktur dieser Novelle bilden. Die Chronologie ist nicht mehr als Übergang von einem Zustand A zu einem Zustand B mittels der Aneinanderreihung logisch auseinander hervorgehender Ereignisse darstellbar, sondern bekommt eine vertikale Dimension, eine historische Schichtung, in der die Vergangenheit jederzeit mit ungehinderter Kraft aufbrechen kann.

Dies spiegelt sich in der metaphorischen Textorganisation wider, wie sie symptomatisch in der Beschreibung des Klostergebäudes im ersten Teil der Novelle zum Ausdruck kommt. Das verfallene, von einer regellosen Vegetation überwucherte Anwesen ist eine Metapher für Stéphanies verwilderte Natur: „Le lierre avait étendu partout ses nerfs tortueux et ses riches manteaux. Des mousses brunes, verdâtres, jaunes ou rouges répandaient leurs teintes romantiques sur les arbres…“[190] So wie ihre Animalität nicht rohe Dumpfheit, sondern schwerelose Grazie ist, hat auch das zerfallene Gebäude seine eigene Anmut: „Un poète serait resté là plongé dans une longue mélancolie, en admirant ce désordre plein d'harmonie, cette destruction qui n'était pas sans grâce.“ Und ebenso wie Stéphanie für einen kurzen Augenblick vom Licht der Vernunft erreicht wird, wird die Landschaft einen Moment lang von den Sonnenstrahlen erleuchtet, so daß sie plötzlich wie lebendig erscheint: „Les tuiles brunes resplendirent, les mousses brillèrent, des ombres fantastiques s'agitèrent sur les prés, sous les arbres; ces couleurs mortes se réveillèrent […]“. Doch ebenso unvermittelt erlischt das Licht, die Landschaft, die soeben noch ‚gesprochen‘ hat, wird stumm: „Tout à coup, la lumière disparut. Ce paysage qui semblait avoir parlé, se tut“. Dieselbe Ambiguität wie über Stéphanies Tod – ihr Körper ist leblos, aber auf ihren Lippen liegt ein Lächeln, das Philippe verfolgen wird, bis er sich erschießt[191] – liegt auch über der Landschaft, die einerseits „sombre“ ist, andererseits „doux comme la plus douce teinte d'un crépuscule d'automne.“ Der bis zu diesem Moment als außergewöhnlich heiß beschriebene Septembertag („Ce jour était un de ceux qui, pendant le mois de septembre, achèvent de mûrir les raisins par des feux équatoriaux“[192]) wird mit einem Mal in eine

[190] *La Comédie humaine*, Bd. IX, S. 755.
[191] „il est un sourire qui me tue“ (ebd., S. 791).
[192] Ebd., S. 751.

herbstliche Atmosphäre getaucht, die eine Brücke zum Winter des Rußlandfeldzugs bildet.

Die Landschaftsbeschreibung verweist aber nicht nur auf Stéphanies zerrütteten Geist und das kurze Aufscheinen ihres früheren Ich, sondern nicht zuletzt auch auf den illusionären Charakter von Sucys Geschichtsrekonstruktion. Die malerischen Wiesen um das Anwesen sind zwar „sans artifice apparent", in ihnen befinden sich aber auch „des grottes habilement ménagées". Der Erzähler beschreibt den Gesamteindruck der Szenerie zusammenfassend: „L'art y avait également uni ses constructions aux plus pittoresques effets de la nature".[193] Ähnlich äußert sich Philippe: „Ici, tout est harmonie, et le désordre y est en quelque sorte organisé."[194]

Die Simulation löst in *Adieu* nicht mehr jenen heilsamen Schock aus, welcher der Erleichterung darüber weichen soll, daß der als real erlebte Schrecken nur das Ergebnis einer Täuschung war. Dadurch, daß die Wiederholung der traumatischen Situation als Trug erlebt wird, so will es die Logik der Täuschung, soll auch das Trauma selbst zum Trugbild degradiert werden, das durch die Gegenwart ersetzt werden kann. Stéphanies Erlebnisse sind aber kein Trug, sie haben unauslöschliche Spuren in ihrer Seele hinterlassen. Sucys inszenierte Feuer entfachen in Stéphanie ein metaphorisches Feuer, das – eine letzte Täuschung – das Aufflackern ihres Verstandes anzukündigen scheint, sie in Wirklichkeit aber verzehrt:

> La vie et le bonheur, animés par une intelligence flamboyante, gagnaient de proche en proche comme un incendie. [...] Dieu jetait de nouveau son feu dans cette âme éteinte. La volonté humaine vint avec ses torrents électriques et vivifia ce corps [...] Tout à coup ses pleurs se séchèrent, elle se cadavérisa comme si la foudre l'eût touchée. [195]

Die Heftigkeit ihrer Empfindungen ist zu stark, um durch eine Wiederholung ausgelöscht zu werden. In *Adieu* funktioniert die Simulation nicht mehr, weil sie nicht das Vergangene durch die Gegenwart aufhebt, sondern die Gegenwärtigkeit des Vergangenen wiederaufleben läßt.

[193] Ebd., S. 754.
[194] Ebd., S. 757.
[195] Ebd., S. 790.

3 Die ‚wahre Geschichte'

Adieu bezieht sich durch die Widerlegung der Simulation nicht nur auf die Tradition der moralischen Novelle; die auf Augenzeugenberichten beruhende realistische Schilderung des Rußlandfeldzuges, die sich nicht nur durch die extremen Kontraste, sondern auch durch einen Wechsel der Erzählinstanz[1] vom ersten Teil der Novelle abhebt, verweist auch auf jene zweite Tradition innerhalb des Feldes der *nouvelle*, die im Gegensatz zum *vraisemblable* der moralischen Novelle die Domäne des *vrai* ist: die ‚wahre Geschichte'.

Mit dem Wahren ist das Dokumentarische, das Journalistische indiziert, das, was nicht eingeordnet werden kann, weil es neu, ungewohnt, unerwartet, einmalig ist und daher erzählt werden muß. Zwar wimmelt es in den *contes moraux* von „hommes" oder „femmes comme il y en a peu"[2], ihre Außergewöhnlichkeit hat aber einen im Koordinatensystem von Tugend und Laster genau vorgesehenen Platz und ist daher nichts weniger als überraschend. Wenngleich sich unter der Überschrift ‚die wahre Geschichte' höchst unterschiedliche Textsorten versammeln – von der kolportierten Sensationsmeldung bis zur literarisch prestigereichen historischen Novelle –, ist damit doch ein Bereich beschritten, der sich thematisch und erzähltechnisch wesentlich von der moralischen Novelle abhebt.

Der Anspruch allein, ein authentisches Ereignis wahrheitsgetreu wiederzugeben, bedeutet allerdings noch keineswegs ein grundsätzliches Abrücken von der sich auf das Wahrscheinliche berufenden moralischen

[1] Die Ereignisse an der Beresina werden von dem Arzt Fanjat erzählt, der wiederum den Bericht eines inzwischen verstorbenen Beteiligten wiedergibt. Borgomano interpretiert die Trennung von historischer und fiktiver Erzählung als eine bewußte Strategie Balzacs: „Abstraite de toute continuité, c'est une tranche crue d'histoire, résolument opposée aux grands récits logiques des historiens que le texte intègre tant bien que mal. L'Histoire [...] a perdu (comme Stéphanie) toute mémoire et par conséquent, toute signification." („*Adieu* ou l'écriture ...", S. 80)

[2] Als Titel von Erzählsammlungen (z. B. *Contes moraux ou les hommes comme il y en a peu*, Paris 1768) oder von einzelnen Erzählungen (z. B. Marmontel, *La Femme comme il y en a peu*, in: *Œuvres complètes*, Bd. IV, S. 110–144; Mademoiselle Matny de Morville: *Le Turc généreux, ou l'homme comme il y en a peu*, in: *Mes Délassements ou Recueil choisi de contes moraux et historiques*, Bd. II, Paris/Rouen 1771, etc.), häufig parodistisch verkehrt wie in C.-J. de Mayer: *Les Epoux comme il y en a*, in: *Les Anecdotes françaises*, La Haye/Paris 1779, oder Bazot, *Le Mari comme il y en a beaucoup*, in: *Nouvelles parisiennes*, Bd. I.

Novelle. Dies zeigt das Beispiel Rétif de la Bretonnes, dessen Definition der *nouvelles* als „histoires récentes, certaines et ordinairement arrivées dans la décade présente“[3] den Faktoren Authentizität und Aktualität eine zentrale Rolle zuschreibt. Während z. B. Marmontel die Quellen seiner *contes moraux* nicht anzugeben pflegt,[4] betont Rétif unermüdlich, daß seine Novellen wahr seien und gibt regelmäßig, vor allem am Schluß der Erzählungen, ihre Herkunft an.[5] Ein weiterer Unterschied zu Marmontel ist, daß Rétif vor allem nach außerordentlichen Ereignissen sucht:

On peut aisément imaginer que dans le grand nombre des faits qu'on lui a fournis, il n'a pris que ceux où il se trouvait quelque chose d'extraordinaire: une marchande qui n'a fait que vendre tranquillement dans sa boutique; une ouvrière qui a vécu tout uniment ne pouvaient fournir un sujet de nouvelle.[6]

Seine Novellen enthalten daher oft ungewöhnliche Beobachtungen und Details, welche man in den die *bienséances* beachtenden moralischen Novellen nicht findet, so etwa die Darstellung von Erotik oder Gewalt.[7]

Trotz der Aktualität, der Authentizität und der das Mittelmaß übersteigenden Themen bewegt sich Rétif aber immer noch auf dem ideologischen Boden der moralischen Novelle.[8] Die ‚Wahrheit' dient ihm lediglich als Voraussetzung für die Überzeugungskraft seiner Geschichten – und damit ihrer Nützlichkeit. Er bezeichnet sich, in seiner Eigenschaft als Autor der *Contemporaines,* als „le Moraliste le plus marqué, le plus utile, Celui qui n'a en vue que le bonheur de ses Semblables“.[9] Die Themen der *Contemporaines* sind denn auch typisch für den *conte moral*:

[3] *Les Contemporaines*, Bd. I, 1780, S. 10.

[4] In Ausnahmefällen tut er dies im Paratext, z. B. in *Anette et Lubin* (*Œuvres complètes*, Bd. III, S. 361–374).

[5] P. Bourget: „Nouvelle et fait divers dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne“, *Etudes rétiviennes* 21 (1994), S. 13.

[6] *Les Contemporaines*, Bd. XVIII (zit. nach P. Testud: *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève/Paris 1977, S. 103). Rétif spricht hier von sich selbst in der dritten Person.

[7] Z. B. in *Le Crime dupe de lui-même* (1782), in: *Les Contemporaines*, Bd. V–VI, Genève/Paris 1988, S. 281–307.

[8] Godenne sieht in Rétifs Erzählweise sogar eine Parallele zu den *histoires tragiques* Jean-Pierre Camus': „La manière de conter les faits dans *Les Françaises* et *Les Parisiennes* évoque, pour nous, sans que nous mettions malice dans ce rapprochement, la manière de procéder de l'evêque Camus“ – wobei die christliche Moral durch eine soziale ersetzt werde (*Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles,* S. 191). Zur Relativierung des Begriffs der Wahrheit durch Rétifs moralischen Impetus siehe insbesondere Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, S. 91–119. Zum Scheitern von Rétifs Realismus s. R. Joly: *Deux Études sur la préhistoire du réalisme: Diderot, Restif de la Bretonne*, Québec 1969, S. 127.

[9] Rétif de la Bretonne, *Les Françaises*, Bd. III: *Les Épouses*, Genève 1988 [Neufchâtel/Paris 1786], S. 246.

„On y voit qu'il n'a d'autre but, que l'exposition des moyens d'être heureux en ménage."[10] Rétif sieht keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen einer wahren und einer erfundenen Geschichte. Die Übereinstimmungen erfundener Geschichten mit der Wirklichkeit erklärt er durch die prophetischen Gaben der Autoren:

Rien de plus utile, pour l'instruction des hommes, que l'histoire vraie, ou simulée, mais que dis-je! simulée? Elle est toujours vraie dans les romans naturels comme ceux de Jean-Jacques, de Richardson, de Marmontel et de la Bretonne; n'a-t-on pas reconnu tous les héros de ce dernier lors même qu'il ne les conaissait pas? ne s'est-il pas lui-même surpris en prophétie lorsqu'il voyait arriver postérieurement les faits qu'il avait décrits?[11]

Die trotz seines immensen, über 1000 Einzeltexte umfassenden Novellenwerks[12] relativ geringe Bedeutung Rétifs für die Geschichte der Gattung ist nicht zuletzt auf seinen enzyklopädischen Anspruch zurückzuführen. Es kommt ihm weniger auf die einzelne Novelle an als auf das Gesamttableau. Er bezeichnet die 346 Erzählungen seiner *Françaises* als „un sistème suivi de morale".[13] Die Novelle ist bei Rétif nicht eine bewußt gewählte künstlerische Form, sondern ein Multiplikationsinstrument, das es ermöglicht, eine möglichst große Anzahl an Geschichten hervorzubringen.[14]

Unter der Rubrik ‚wahre Geschichte' sollen dagegen Erzählungen behandelt werden, die nicht in der Tradition der moralischen Novelle stehen. Dazu gehören die im 16. Jahrhundert entstandenen *Histoires tragiques*, die aus der Verbindung zwischen italienischer Renaissancenovellistik und ersten Ansätzen journalistischen Schreibens hervorgehen. Ihr Bezug auf die sensationellen, spektakulären, aufsehenerregenden Aspekte der zeitgenössischen Aktualität schlossen sie aus dem Bereich der schönen Literatur aus. Im 18. Jahrhundert knüpften Autoren, die auch als Journalisten tätig waren, wie der Abbé Prévost und Mercier de Compiègne, an diese Tradition an. Ihre tragisch endenden Erzählungen bildeten einen signifikativen Kontrast zu den glücklichen Ausgängen der *contes moraux* und konnten gerade dadurch ihre Wahrhaftigkeit verbürgen.

Eine weitere Gattungsbezeichnung, die für historische Authentizität

[10] Ebd.

[11] *Les Françaises*, zit. nach May, *Le dilemme du roman*, S. 151.

[12] Bourget, „Nouvelle et fait divers ...", S. 7.

[13] Rétif, *Les Françaises*, Bd. III, S. 246.

[14] Vgl. Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, S. 301. Vgl. auch S. 286: „ce n'est pas le genre de la nouvelle qui suscite ces galeries de femmes: c'est l'obsession de la femme qui trouve dans la nouvelle son expression priviliégiée grâce à ce pouvoir de multiplication."

einstehen soll, ist *anecdote*. Die Polysemie des Begriffs erlaubt es nicht, die Anekdote als eine eigenständige Gattung auf dem Gebiet der Kurznarrativik zu definieren. Insofern die Bezeichnung *anecdote* zumeist die Glaubwürdigkeit einer Geschichte unterstreichen will, ist sie überwiegend dem Feld der *nouvelle* zuzuordnen. Häufig wird *anecdote* synonym zu *nouvelle historique* verwendet. Wenngleich die historische Novelle durch ihre aus dem 17. Jahrhundert stammende romaneske Tradition nur mit Einschränkung der ‚wahren Geschichte' zugeordnet werden kann, gehen auch von ihr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wichtige Impulse aus. Die gewachsenen Ansprüche an Faktentreue und Überprüfbarkeit einerseits und die Erneuerung der Erzähltechnik andererseits, die daraus resultiert, daß der historische Stoff weniger als abenteuerlicher Hintergrund für eine galante Liebesgeschichte gesehen wird als in seiner Einmaligkeit und Besonderheit, machen die historische Novelle zu einer wichtigen Etappe auf dem Weg zur modernen Novelle.

3.1 Histoire tragique

Die Bedeutung der *histoires tragiques* für die Geschichte der *nouvelle* ist bislang nicht gebührend gewürdigt worden,[15] da ihnen aufgrund ihrer ‚Trivialität' lange Zeit die Zugehörigkeit zum Bereich der Belles-Lettres versagt wurde.[16] Unter dem Titel *Histoires tragiques* war 1559 die erste französische Übersetzung von – ausschließlich tragischen – Novellen Matteo Bandellos durch Pierre Boaistuau und François de Belleforest erschienen. Diese Sammlung wurde in den folgenden Jahren erweitert und von anderen Autoren (Jacques Yver, Vérité Habanc, Bénigne Poissenot) nachgeahmt. Als Quelle für diese Art von grausamen, blutrünstigen Erzählungen diente schon bald nicht mehr ausschließlich Bandello. Die Autoren fanden ihre Stoffe außer in der Geschichtsschreibung vor allem in der zeitgenössischen Aktualität. Diese wurde vor den 1631 einsetzen-

[15] Godenne diskreditiert die *histoires tragiques* mit dem Hinweis auf ihre literarische Anspruchslosigkeit (*Histoire de la nouvelle française aux XVII*[e] *et XVIII*[e] *siècles*, S. 41). Als einzigen Vertreter der Gattung behandelt er Camus, der sich ausdrücklich auf Belleforest und Rosset berief (F. de Rosset: *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps (1619)*, hg. von A. de Vaucher Gravili, Paris 1994, „Introduction", S. 5).

[16] Welch innovatives Potential in dieser nichtkanonisierten Gattung steckt, hat Dietmar Rieger anhand der *histoires tragiques* von Parival gezeigt, die schon lange Zeit vor der Gattungsmischung im 18. Jahrhundert die Darstellung bürgerlicher Tragik zuließen („‚Histoire tragique' und Ständeklausel. Zu den Wandlungen einer narrativen Gattung des 17. Jahrhunderts", in: *„Diversité, c'est ma devise". Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag*, hg. von F.-R. Hausmann u. a., Paris/Seattle/Tübingen 1994, S. 397–424).

den Anfängen einer periodischen Presse[17] durch die *occasionnels* bzw. *canards*[18] verbreitet,[19] kleine, illustrierte Broschüren, die von Kolporteuren vertrieben wurden und allerlei erstaunliche und wundersame Vorkommnisse wie Naturkatastrophen, Verbrechen, medizinische Wunder usw. enthielten – kurzum das, was man seit dem 19. Jahrhundert als *faits divers* zu bezeichnen pflegt.[20]

Roland Barthes hat in seinem Essai „Structure du fait divers" die strukturellen Gemeinsamkeiten von *fait divers* und Novelle herausgearbeitet. Im Unterschied zu der Nachricht von einem politischen Mord, die nur vor einem Hintergrund, einem zeitlichen Davor verständlich sei und daher mit einem Romanfragment verglichen werden könne, beinhalte der *fait divers*, ähnlich wie die Novelle, eine aus sich selbst verständliche, totale Information ohne Dauer und Kontext.[21]

Wie aber wird aus einem *fait divers* eine Novelle?[22] Eine erste Vorstufe der Literarisierung sieht Maurice Lever in den Bearbeitungen erfolgreicher *canards*, von denen es teilweise bis zu fünf Versionen gab. Auf diese Art und Weise löste sich der *canard* von seiner anfänglichen Funktion, der Information, und nahm überzeitliche Eigenschaften an.[23] Es war aber erst François de Rosset, der erste französische Übersetzer von Cervantes' *Novelas ejemplares*, der die skandalträchtigen Ereignisse der *faits divers* literaturwürdig machte. Rosset veröffentlichte seine erste Sammlung von *histoires tragiques* in einer Zeit, als die Gattung bereits im Niedergang begriffen war, aber nicht um sie wiederzubeleben, sondern als

[17] Vgl. C. Bellanger u. a.: *Histoire générale de la presse française*, Bd. I, Paris 1969, S. 83–95.

[18] Der Ausdruck *canard* verbreitet sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts (J.-P. Seguin: *Nouvelles à sensation. Canards du XIXe siècle*, Paris 1959, S. 21).

[19] Die ersten *occasionnels* verbreiten sich in Frankreich ab 1488. Ursprünglich begnügen sie sich mit politischen, militärischen, diplomatischen oder religiösen Ereignissen, um schon bald zum sensationellen *fait divers* überzugehen: Verbrechen, Vergewaltigungen, Inzest, Wahnsinnstaten, übernatürliche Erscheinungen (nach M. Lever: „De l'information à la nouvelle: Les *canards* et les *Histoires tragiques* de François de Rosset", *Revue d'histoire littéraire de la France* 79 [1979], S. 577).

[20] Der Ausdruck *fait divers* existiert im 18. Jahrhundert noch nicht. Er taucht zum ersten Mal 1863 in *Le Petit Journal* auf. Im 18. Jahrhundert verwendete man dafür Ausdrücke wie „faits extraordinaires", „faits singuliers", „traits remarquables", „traits saillants", „aventures singulières/surprenantes", „anecdotes curieuses/amusantes", „histoires réelles/tragiques", „causes célèbres", „nouvelles curieuses/singulières/extraordinaires" (Bourget, „Nouvelle et fait divers ... ", S. 8f.)

[21] R. Barthes: „Structure du fait divers", in: *Essais critiques*, Paris 1964, S. 188–197.

[22] Unter syntagmatischem Aspekt behandeln diese Frage u. a. Goyet, S. 82–84, D. Grojnowski: *Lire la nouvelle*, Paris 1993, S. 45ff., D. H. Walker: „Le genre et la rubrique: nouvelle et fait divers", in: *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, hg. von J. Gratton und J.-Ph. Imbert, Paris/Montréal 1997, S. 305–312; F. Evrard: *Fait divers et littérature*, Paris 1997, S. 42.

[23] Lever, „De l'information à la nouvelle", S. 578.

Reaktion auf den zu Beginn des 17. Jahrhunderts in vollem Aufschwung begriffenen sentimentalen Roman in der Art von Honoré d'Urfés *L'Astrée*.[24] Seine *histoires tragiques* richten sich an ein anderes Publikum als das der von den Kolporteuren vertriebenen *canards*: Rosset kodifiziert die nackten Tatsachen der volkstümlichen Broschüren durch die Stereotype der narrativen Fiktion, indem er konventionelle Namen anstelle der authentischen verwendet, die Handlung in ferne Länder verlegt und galante Szenen, Porträts, Liebesbriefe oder Verse einfügt.[25] Im Gegensatz zu den *canards* schildert er die Ereignisse nicht aus der Perspektive der Richter, sondern aus der der beteiligten Personen und versucht, ihr Verhalten zu erklären.

Durch einen anderen Lektürevertrag steigt so der *fait divers* über die *histoires tragiques* in die Literatur auf[26] und wird später zu einer Quelle, aus der Autoren wie Sade, Potocki, Nodier, Stendhal, Dumas und Barbey d'Aurevilly ihre Sujets schöpfen.[27] Die Kontinuität des Interesses für Rossets Erzählungen spiegelt sich in der ungewöhnlichen Anzahl von Neuauflagen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wider;[28] dies ist um so erstaunlicher, als bei den Neuerscheinungen die Gattung der *histoire tragique* bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts von der galanten und sentimentalen Fiktion abgelöst worden war. Auch Boaistuaus und Belleforests Bandello-Übersetzungen wurden im 18. Jahrhundert in der Bearbeitung durch Aimé-Ambroise-Joseph Feutry mehrmals wiederaufgelegt.[29] Neue Impulse bekam die auf den *faits divers* basierende Literatur durch die von Gayot de Pitaval zwischen 1734 und 1754 herausgegebenen 20 Bände der *Causes Célèbres et Intéressantes*, Berichte über berühmte Kriminalprozesse, die in den folgenden Jahrzehnten weitergeführt wurden.[30] Es handelt sich um eine typisch aufklärerische Litera-

[24] Ebd., S. 579f.

[25] Ebd., S. 593.

[26] Eine wichtige Rolle spielen dabei die *histoires tragiques* Jean-Pierre Camus'.

[27] F. de Rosset: *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps (1619)*, „Introduction", S. 6.

[28] Für das 18. Jahrhundert verzeichnen Hainsworth („François de Rosset and his *Histoires Tragiques*", *French Quarterly* 12 [1930], S. 124–141) und Poli („Su alcune edizioni dimenticate delle *Histoires tragiques* di François de Rosset", *Studi francesi* 69 [1979], S. 488–495) sieben Ausgaben, die letzte davon aus dem Jahr 1758.

[29] A.-A.-J. Feutry/[Anonym]: *Choix d'histoires tirées de Bandel, Italien; de Belleforest, Commingeois; de Boaistuau, dit Launy; et quelques autres auteurs*, Londres/Paris 1753. Weitere Ausgaben nach Mylne/Martin/Frautschi: 1779, 1789, 1782 und 1783.

[30] F.-A. Garsault: *Faits des Causes Célèbres* (1757), J.-C. De La Ville: *Continuation des Causes Célèbres* (1766–69); R. Estienne: *Causes amusantes et connues* (1769–1770); François Richer und Nicolas-Toussaint Le Moyne Des Essarts veröffentlichten zwischen 1772 und 1789 das *Journal des Causes Célèbres* (179 Bände) sowie drei jeweils 16- bis 20-bändige Einzelausgaben und die 589 Einzeltexte enthaltenden *Procès fameux*

turform, deren Textstruktur sich u.a. durch die intendierte Wissensvermittlung und die politische Zielsetzung von der novellistischen Form, in der diese Themen noch im 17. Jahrhundert vorwiegend behandelt wurden, unterscheidet,[31] die aber vom zeitgenössischen Publikum gleichwohl als Novellen gelesen wurden.[32]

Die journalistische Novelle

Die säkularisierten Nachfolger der *histoires tragiques* Rossetscher Prägung sind die Erzählungen, die der Abbé Prévost in seiner zwischen 1733 und 1740 erschienenen Zeitschrift *Le Pour et contre* veröffentlichte. Ihre Nüchternheit und der Verzicht auf die den Autoren des 17. Jahrhunderts eigene Rhetorik der Abschreckung[33] unterscheiden sie deutlich von Rossets *Histoires tragiques,* mit denen sie gleichwohl der ambivalente Status zwischen journalistischer Information und fiktionaler Literatur verbindet.[34] Sie umfassen eine breite Skala vom knapp berichteten *fait divers* bis

(1778–1787) (H.-J. Lüsebrink: *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts*, München/Wien 1983, S. 105).

[31] Siehe hierzu Lüsebrink, bes. S. 104–172.

[32] Siehe hierzu J. Sgard: „La littérature des *Causes célèbres*", in: *Approches des lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris 1974, S. 459–470, bes. S. 466f.

[33] Bei Rosset finden sich immer wieder Passagen wie diese: „O Ciel, se peut-il ouïr ni imaginer rien de plus exécrable! En quel siècle maudit et abominable avons-nous pris naissance que nous y voyons de tels monstres? Les péchés de Sodome et de Gomorrhe et de Babylone sont-ils comparables à ces blasphèmes et impiétés? Je frémis moi-même d'horreur, écrivant cette histoire, ma main en frisonne toute, et à peine peut-elle empêcher que la plume ne lui échappe." (*Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps (1619)*, „Histoire III", S. 137)

[34] Selbst in den Fällen, in denen die aus der englischen Presse stammenden Quellen ausfindig gemacht wurden, handelt es sich nicht um eine objektive Berichterstattung, da Prévost die Fakten ausschmückte, erweiterte oder gar vollkommen erfand (P. Berthiaume: „Les Contes de Prévost et leur ‚sources'", *Canadian Review of Comparative Literature* 8 [1981], S. 61–78). Nachdem Berthiaume in diesem Aufsatz die literarischen ‚Zutaten' herausgearbeitet hat, die Prévosts *Contes singuliers* von ihren Vorlagen in der zeitgenössischen Presse unterscheiden, und aus dieser Perspektive zu dem Schluß kommt: „il compose un récit, il crée une nouvelle romanesque" (S. 74), versucht er 13 Jahre später zu zeigen, warum die *Contes singuliers* keine Novellen sind: Die Fakten seien nicht szenisch ausgestaltet, sondern lediglich in neutralem Ton wiedergegeben; die Figuren seien automatenhafte Spielbälle des Schicksals anstelle von über sich selbst entscheidenden Individuen; das moralische Interesse und die Analyse von Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Verhaltens überwiege die Darstellung von Gefühlen und die Modellierung singulärer Individuen („Esthétique des contes singuliers", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 46 [1994], S. 387–402). Berthiaumes negative Beurteilung erfolgt auf der Grundlage einer romantischen Ästhetik. Er trägt Kriterien an Prévost heran, die eine Autonomie des Subjekts voraussetzen. Dabei verkennt er das innovative Potential dieser Texte, das gerade in der Ablehnung der ‚Gesetze' der moralischen Novelle besteht.

zur romanesk ausgeschmückten *nouvelle*. Jean Sgard, der eine Klassifizierung dieser Texte vorgeschlagen hat,[35] weist in diesem Zusammenhang auf die Schwierigkeit einer Abgrenzung zwischen *nouvelle* im journalistischen und im literarischen Sinne hin:

il apparaît que la nouvelle véridique, l'information, se distingue mal de la nouvelle littéraire; car la première est toujours racontée plutôt que transcrite, et la seconde est toujours plus ou moins tirée de la réalité; à tout le moins, elle prétend l'être.[36]

Da grundsätzlich jedes Verfahren des journalistischen Schreibens fiktional nachgeahmt werden kann, muß als Unterscheidungskritierium zwischen nicht-fiktionalen und fiktionalen Texten der Lektürevertrag herangezogen werden.[37] Während die in *Le Pour et contre* veröffentlichten Erzählungen im Kontext des Mediums der Zeitschrift noch als Information erscheinen, werden sie in der 1764 unter dem Titel *Contes, avantures et faits singuliers & c., recueillis de M. l'abbé Prévost* erschienenen Auswahl als fiktionale Texte gekennzeichnet.[38]

Die für diese Sammlung getroffene ungewöhnliche Wahl der Gattungsbezeichnung *conte* erklärt sich vermutlich durch die unterhaltende Funktion, die ihr von dem oder den Herausgebern zugeschrieben wurde. Im „Avertissement" verweisen sie darauf, daß Prévost die Erzählungen in *Le Pour et contre* eingefügt habe „pour réveiller l'attention du lecteur, et le dédommager [...] par une lecture amusante d'une autre, ou trop sérieuse, ou trop abstraite"; sie sehen in ihnen „agrément et plaisir" und „une lecture amusante et agréable"[39]. Die Vielzahl alternativer Gattungsbezeichnungen im Titel und im „Avertissement" – „aventures", „faits singuliers", „historiettes", „anecdotes" und „faits historiques" – trägt im übrigen der schon erwähnten Heterogenität der Texte Rechnung.

Die Überarbeitungen, die für die Sammlung der *Contes* von 1764 vorgenommen wurden, zeigen auf, in welchem Maße die Originaltexte aus *Le Pour et contre* gegen die Konventionen einer literarischen *nouvelle* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstoßen. Dies soll am Beispiel

[35] J. Sgard: *Le „Pour et contre" de Prévost. Introduction, tables et index*, Paris 1969.

[36] Ebd., S. 50.

[37] Zur Übertragung des von Philippe Lejeune eingeführten Begrifs des ‚Paktes' (*Le pacte autobiographique*, Paris 1975) auf die *littérature populaire* siehe A.-M. Boyer: „Le Contrat de lecture", in: *Littérature populaire. Peuple, nation, région*. Actes du colloque du 18 au 20 mars 1986, Limoges 1988, S. 87–102.

[38] Siehe hierzu S. Charles: *Récit et réflexion: poétique de l'hétérogène dans Le Pour et contre de Prévost*, Oxford 1992, bes. S. 5f., 118f., 132–137 und 251f.

[39] *Contes, avantures et faits singuliers & c., recueillis de M. l'abbé Prévost*, „Avertissement".

der *Histoire de Molly-Siblis* (1734) erläutert werden.[40] Der ursprüngliche Text ist gegenüber der 30 Jahre später erfolgten Bearbeitung kühner, denn die Berufung auf eine faktische Wahrheit ermöglicht es Prévost, einen höchst enigmatisch erscheinenden Text zu schreiben. Dies ist um so erstaunlicher, als die Forschung, im Gegensatz zu vielen anderen Erzählungen aus *Le Pour et contre*, keine Quelle für die Geschichte von Molly Siblis finden konnte.[41] Prévost scheint also die Verrätselung bewußt angelegt zu haben.

Zunächst die Geschichte, wie sie in *Le Pour et contre* erzählt wird: Die schöne Engländerin Molly Siblis ist wegen Diebstahls zum Tode verurteilt worden. Aufgrund ihres freimütigen Schuldgeständnisses und der gegen sie vorliegenden Beweise können auch die Gnadengesuche einflußreicher Freunde nichts bewirken. Kurz bevor das Urteil vollstreckt werden soll, kündigt Molly ein noch viel umfassenderes Geständnis an. Acht Tage lang sagt sie vor den Richtern aus. Die Öffentlichkeit erfährt keine Einzelheiten, nimmt aber kurz darauf mit Verwunderung zur Kenntnis, daß ihre Todesstrafe in lebenslängliche Verbannung in die Kolonien umgewandelt wurde. Am Abend, bevor das Schiff, an dessen Bord Molly nach Amerika gebracht werden soll, ausläuft, wird sie von Unbekannten befreit. Einer von ihnen wird festgenommen, er schweigt aber beharrlich über seine Motive und muß an Mollys Statt die Reise in die Kolonien antreten. Erst nachdem der Erzähler seinen Bericht über die für die Öffentlichkeit bekannten Fakten abgeschlossen hat, gibt er Ausschnitte aus Mollys Geständnis wieder. Die Angeklagte berichtet, daß sie mehrere Morde begangen habe, um sich an untreuen Liebhabern zu rächen oder sich solcher, derer sie überdrüssig geworden war, zu entledigen. Abgeschlossen wird die Erzählung durch einen moralischen und metanarrativen Kommentar des Erzählers, in welchem er sich dafür rechtfertigt, die Geschichte eines solch verbrecherischen Lebens referiert zu haben.

In der Version in den *Contes* ist das Verhältnis von *histoire* und *discours* ein anderes. Mollys Ich-Erzählung wird an der Stelle eingefügt, wo sie gemäß der chronologischen Abfolge der Ereignisse ihren Platz hat, also unmittelbar nach ihrer erneuten Vorladung vor die Richter. Erst nachdem Molly ihre Geschichte zu Ende erzählt hat, wird der weitere Fortgang der Ereignisse – die Aufhebung der Todesstrafe und die Entführung von Bord des Schiffes – wiedergegeben.

[40] *Relation curieuse*, in: *Le Pour et contre*, t. IV, no. 59 (1734), zit. nach der Ausgabe *Œuvres de Prévost*, hg. von J. Sgard, Grenoble 1985, Bd. VII, S. 150–155; und *Histoire de Molly-Siblis, célèbre beauté d'Angleterre*, in: Prévost: *Contes, avantures et faits singuliers*, Bd. I, Londres/Paris 1764, S. 235–276.

[41] *Œuvres de Prévost*, Bd. VIII: Commentaires et notes, S. 552.

Le Pour et contre

(...)
Elle s'expliqua, *dit-on,* avec une netteté et une présence d'esprit admirables. Les conférences durèrent huit jours. Elle *raccontait* l'histoire de sa vie. On écrivait sa relation à mesure qu'elle sortait de sa bouche. *Le mémoire fut porté au roi, et quelques jours se passèrent à l'examiner.* On était dans une impatience extrême de voir la fin de cette scène, lorsqu'on apprit, sans autre explication, que la sentence *de Molly Siblis* était changée, et qu'au lieu de mourir par la corde, elle devait être transportée dans une colonie d'Amérique.
(Bericht von der Befreiung)
(...) On a publié une partie du mémoire qui contient sa confession volontaire. Je ne vois aucune raison qui doive m'empêcher d'en traduire ici quelques fragments.
(Erzählung Mollys)
Je sens comme mes lecteurs tout ce qu'il y a de dur et de révoltant dans le récit de Molly Siblis. (...) On en aura horreur; mais cette horreur tombera moins sur la relation que sur le crime. Si l'on joint à ces réflexions celle que j'ai faite en commençant, sur les lois que je me suis imposées dans Le Pour et contre, je ne crains point qu'on me reproche d'avoir trop bien rempli mes obligations.

Contes

(...)
Elle s'expliqua avec une netteté & une présence d'esprit admirables. Les conférences durerent huit jours. Elle *raccontoit* l'Histoire de sa vie, *dont voici les circonstances les plus intéressantes qu'on écrivoit* à mesure qu'elle *parloit. C'est elle-même qui va expliquer ce tissu d'horreurs.*
(Erzählung Mollys)

Telles furent en partie les dépositions de Molly-Siblis. Le Mémoire fut porté au Roi, et quelques jours se passerent à l'examiner. On étoit dans une impatience extrême de voir la fin de cette scène, lorsqu'on apprit, sans autre explication, que la sentence étoit changée, & que Molly Siblis, au lieu de mourir par la corde, devoit être transportée dans une colonie d'Amérique.
(Bericht von der Befreiung)
Ainsi l'heureuse Molly s'assura la vie & la liberté. De quoi les femmes ne triomphent-elles pas avec les charmes de l'esprit & de la beauté? Non-seulement Molly se déroba à la justice, mais sa disgrâce avoit mis le public dans ses intérêts, & tout le monde parut se réjouir de sa délivrance. Ce dernier sentiment étoit d'autant plus étrange que personne n'ignoroit ses crimes & le désordre de sa vie.

Durch diese Umstellung verändert sich die Bedeutung des Satzes „Elle racontait l'histoire de sa vie" grundlegend.[42] In der für die *Contes* bearbeiteten Fassung ist er lediglich die Ankündigung für die durch Mollys Erzählung gebildete Analepse. In der ursprünglichen Version dagegen wird er zu einer Paralipse, also einer Auslassung, die nicht, wie die Ellipse, zeitlich, sondern in bezug auf die gewählte Fokalisierung definiert ist.[43] Im Rahmen der für die Erzählung des 18. Jahrhunderts typischen Nullfokalisierung der *Histoire de Molly-Siblis* stellt die Auslassung der Informationen, die in Mollys Lebensgeschichte enthalten sind und die eine Voraussetzung für das Verständnis der folgenden Ereignisse zu sein scheinen, einen klaren ‚Verstoß' gegen die Regeln des guten Erzählens dar. Der Erzähler hält Informationen zurück, die ihm an diesem Punkt der Geschichte bereits zur Verfügung stehen müßten. Zu der durch die Ankündigung des Schuldgeständnisses aufgeworfenen Frage nach Mollys Verbrechen kommt diejenige nach den Hintergründen für ihre Befreiung hinzu (eine Frage, die im übrigen nicht explizit beantwortet wird). Die Ambivalenz der Protagonistin, die auf der einen Seite eine skrupellose Mörderin ist, auf der anderen Seite aber offensichtlich Protektion durch höchste Regierungskreise genießt, wird dadurch potenziert.

In den *Contes*, wo der Bericht von Mollys Befreiung der Geschichte ihrer Verbrechen zeitlich nachgeordnet ist, ist die Spannung deutlich reduziert. Der Leser kann leichter Hypothesen über die Hintergründe der Befreiungsaktion bilden, nachdem er erfahren hat, mit welchen Kreisen Molly Umgang hatte. Die Rätselhaftigkeit der Heldin wird also in der Überarbeitung reduziert. Gleichzeitig bewirkt die Tatsache, daß die Drahtzieher von Mollys Entführung nach wir vor im Dunkeln bleiben, jenen Realitätseffekt, der in *Le Pour et contre* durch die Einschübe des Erzählers entstanden war: Da dieser vorgibt, Passagen eines Dokuments ausgewählt und übersetzt zu haben, wird der Eindruck erweckt, das Geständnis habe es wirklich gegeben.[44] Indem sich der offene Schluß von der damaligen literarischen Konvention, daß am Ende einer Novelle alle Fragen geklärt sein müssen, abhebt, dient er als Authentizitätssignal.

Nach Shelley Charles ist der bearbeitete Text der *Contes* glatter und traditioneller, da er die diskursive Heterogenität des ursprünglichen Tex-

[42] Nicht umsonst bezeichnet Shelley Charles den Satz „Elle racontait l'histoire de sa vie" als „la phrase la plus dense qu'il [Prévost] ait jamais écrite" (S. 132f.).

[43] G. Genette: *Die Erzählung*, München 1994, S. 139.

[44] Z.B. „Un récit de cette nature n'est pas fait pour la traduction. Mais voici quelques autres traits que la délicatesse de notre langue peut souffrire." (*Œuvres de Prévost*, Bd. VIII, S. 152)

tes aufgebe. Doch selbst noch die Spuren des dokumentarischen Charakters verleihen der revidierten Erzählung einen erstaunlich unkonventionellen Charakter. Sie hebt sich durch ihrer Nüchternheit und Kälte, durch ihre unkommentierte Grausamkeit[45] und durch ihre Verstöße gegen die Konventionen des ‚guten' Erzählens[46] von den im engeren Sinne literarischen Novellen ihrer Zeit ab. Der Verzicht auf ein klares Schlußsignal – Mollys weiteres Schicksal bleibt offen – und auf eine Bestrafung der verbrecherischen Protagonistin geht sogar noch über die Version aus *Le Pour et contre* hinaus, in der sich der Erzähler am Schluß noch einmal von den kriminellen Taten der Heldin distanziert.[47] Die Version in den *Contes* endet stattdessen mit der offensichtlichen Bewunderung der Öffentlichkeit für Molly, welche vom Erzähler lediglich als „étrange" qualifiziert wird:

sa disgrâce avait mis le public dans ses intérêts, et tout le monde a paru se réjouir de sa délivrance. Ce dernier sentiment est d'autant plus étrange que personne n'ignore sa confession volontaire.[48]

Die Verweigerung einer Belohnung oder Bestrafung ist ein typisches Kennzeichen der journalistischen Erzählung, die mit ihrem instabilen Status zwischen objektivem Tatsachenbericht und Fiktionalisierung ihren Platz neben den moralischen Novellen einzunehmen beginnt. In Pierre-Victor de Besenvals vermutlich 1761[49] entstandener Erzählung *L'Hermite* wird am Ende keine Auflösung für das rätselhafte Geschehen gegeben. Der Erzähler berichtet einer mit S*** bezeichneten Person ein aktuelles, präzise datiertes („forcé de l'enlever le 21 août 1761") „aventure bien extraordinaire"[50]: Ein gewisser M. de Saint-Laurent findet zusammen mit seiner entführten Geliebten Mlle de Vallersun bei einem alten Einsiedler Unterkunft. Im Schlaf wird die Frau durch einen verborgenen Mechanismus von ihrem Begleiter getrennt und in einen tiefen Keller hinabgefahren, wo sie während ihrer Ohnmacht von einem jun-

[45] Z.B. „Je dois confesser que c'est un de mes plus grands crimes, parce que c'est un de ceux que j'ai trouvé plus de plaisir à commettre." (ebd., S. 151)

[46] Molly erzählt „avec peu d'ordre et de liaison", wie es in der ursprünglichen Fassung in *Le Pour et contre* heißt. Diese Passage wurde, ähnlich wie andere Spuren der Heterogenität des Diskurses in *Le Pour et contre*, in den *Contes* getilgt, da sie die Literarizität störe (Charles, *Récit et réflexion*..., S. 133).

[47] „Je sens comme mes lecteurs tout ce qu'il y a de dur et de révoltant dans le récit de Molly Siblis, et je ne me flatte pas même que le tour par lequel j'ai tâché de l'adoucir en ait diminué l'horreur." (*Œuvres complètes de Prévost*, Bd. VIII, S. 155)

[48] *Contes, avantures et faits singuliers & c., recueillis de M. l'abbé Prévost*, S. 276.

[49] Nach Jean-Jacques Fiechter entstand die Erzählung 1761 (*Baron Peter Viktor von Besenval [1721–1791]*, Solothurn 1994), sie wurde 1806 erstmals veröffentlicht.

[50] *Contes de M. le baron de Besenval*, hg. von O. Uzanne, Paris 1881, S. 164.

gen Eremiten, so wird angedeutet, mißbraucht wird. Am anderen Morgen bemerkt Saint-Laurent, daß Mlle de Vallersun verschwunden ist. Der alte Eremit beteuert seine Unschuld. Von ihm aufgefordert, eine junge, hübsche Frau zu bringen, lockt Saint-Laurent eine Prostituierte aus Turin in die Einsiedelei. Nachdem er selbst ebenfalls in den Keller versenkt worden ist, erschlägt er den jungen Eremiten und kann mit seiner Geliebten entkommen.

Der Erzähler schließt mit einer Reihe von Fragen: Wer sind die beiden Einsiedler? In welcher Beziehung stehen sie zueinander? Warum die Forderung, eine junge Frau mitzubringen? „Voilà ce qu'on n'a pu découvrir. Le Gouvernement Sarde fit des perquisitions inutiles."[51] Besenval konzentriert sich auf die Darstellung des unerklärlichen Vorfalls und läßt daher die Vorgeschichte weg („Je vous épargne, mon cher S***, le détail des amours de M. de Saint-Laurent, gentilhomme du Dauphiné, avec Mademoiselle de Vallersun"[52]). Allein schon deshalb weiß der Leser nicht, welchen moralischen Stellenwert er den Erlebnissen des Paares zumessen soll.

Noch seltener sind Erzählungen mit offenem Ende, die nicht auf typischen *faits divers* beruhen, sondern Sujets behandeln, die überlicherweise dem *conte moral* angehören. Suzanne Bodin de Boismortier z. B. erzählt in *Histoire véritable* (1768) von einem jungen Mann, der sich zwischen zwei gegensätzlichen Schwestern entscheiden muß. Nachdem er sich am Vorabend der Hochzeit mit seiner Verlobten, der temperamentvollen, aufbrausenden Clarice, entzweit hat, vermählt er sich am anderen Tag mit der sanftmütigen, angepaßten Lucile, um noch die Hochzeitsnacht mit Clarice zu verbringen, die er immer noch liebt. Es bleibt offen, welche Frau ihm die Gesetze als rechtmäßige Gattin zusprechen.[53]

Die aufklärerische Novelle

Claude-François-Xavier Mercier de Compiègne, der sich seinen Lebensunterhalt als Schriftsteller, Buchhändler und Verleger verdiente, verwen-

[51] Ebd., S. 170.
[52] Ebd., S. 164.
[53] Ein weiteres Beispiel ist Rousseaus Erzählung *Les Amours de Milord Édouard Bomston*. Es handelt sich aber um einen Sonderfall, da bezüglich der Lösung der Geschichte auf die *Nouvelle Héloïse* verwiesen wird, aus der die Erzählung wegen ihres Eigengewichts und episodischen Charakters ausgelagert wurde. Siehe hierzu C. Weiand: „Liebesthematik zwischen Paradox und Autonomie: Jean-Jacques Rousseaus ‚Les amours de Milord Edouard Bomston' im Anhang zur *Nouvelle Héloïse*", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 101 (1991), S. 266–274.

dete *faits divers* systematisch als Grundlage für seine Kurznarrativik. Seine *Nouvelles galantes et tragiques*[54] enthalten Erzählungen von Gewaltverbrechen wie z. B. die Geschichte des ehemaligen Mönchs Paschal, der 1783 einen ihm bekannten Portier in der Rue Michel-le-Comte brutal mißhandelt, ausraubt und sich beim Hinausgehen bei der Frau des Portiers seine blutverschmierten Hände abwäscht, oder Beispiele von merkwürdigen Konstellationen des Schicksals wie *Le Fratricide*, wo ein Soldat, der eine Frau zu vergewaltigen versucht, von deren Mann, der sich als sein Bruder herausstellt, erstochen wird, bevor alle Beteiligten in einer Feuersbrunst ums Leben kommen. Im Gegensatz zu ‚konventionellen' Novellen gibt der Erzähler keinerlei Erklärung dafür, wie es zu den Verbrechen gekommen ist. Der Zufall wird nicht durch die Proliferation der Intrige als Wirken einer höheren Macht dargestellt, sondern als unerklärliches Fatum.

Während die beiden letztgenannten Erzählungen Beispiele für in eine Novellensammlung integrierte *faits divers* sind, ist *La Sorcière de Verberie, nouvelle française*[55] eine literarisch gestaltete Novelle, die sich in die stoffliche Tradition der *histoires tragiques* einreiht. Als Quelle verwendete Mercier einen Bericht über einen Hexenprozeß aus dem 16. Jahrhundert, den er in Claude Carliers *Histoire du duché de Valois* (1764) fand.

Die zwölfjährige Jeanne Harviliers wird bei einem Initiationsritus von einem „homme noir" defloriert und bleibt von da an seine Mätresse, auch nach ihrer Heirat mit einem Mann, der nichts davon ahnt. Nachdem sie ein erstes Mal mit der Gerichtsbarkeit in Berührung gekommen ist – ihre Mutter wird dabei wegen Hexerei zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt, Jeanne wird ausgepeitscht – führt sie ein weitgehend unauffälliges Leben, bis sie sich eines Tages an einem Nachbarn für die Mißhandlung ihrer Tochter rächen will. Der Zufall will es, daß nicht der Nachbar, sondern ein anderer Mann Opfer des von ihr geplanten Giftanschlags wird. Sie kann die Wirkung des Giftes nicht mehr aufhalten, tut aber ihr Möglichstes, um ihr Gewissen zu erleichtern: Sie gesteht dem Vergifteten ihre

[54] C.-F.-X. Mercier de Compiègne: *Nouvelles galantes et tragiques, fragmens pour servir à l'histoire du siècle qui a précédé la révolution*, Paris 1795. Mercier lehnt sich damit an den Titel einer Sammlung aus dem 17. Jahrhundert an, die sich in mehrfacher Hinsicht von den Novellen jener Zeit unterscheidet: Jean Donneau de Visés *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* (1669) führten erstmals wieder das unterhaltende Element ein, das aus der französischen Novellistik seit 1600 verschwunden war (Godenne, „Préface" zu seiner Ausgabe von Donneau de Visés *Nouvelle galantes*..., S. XIX); sie enthalten gleichzeitig auch dramatische Geschichten, die allerdings, im Gegensatz zu Tradition der *histoires tragiques* blütrünstige Details auf ein Minimum reduzieren (S. XX).

[55] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 716–741.

Schuld, bittet ihn um Verzeihung und pflegt ihn während seiner schweren Krankheit, an der er schließlich stirbt. Als Giftmischerin – und nicht als Hexe – wird sie zu einer lebenslänglichen Gefängnisstrafe verurteilt. Unter dem Druck des Volkes jedoch, das die Hexe auf dem Scheiterhaufen sterben sehen will, wandeln die Richter ihr Urteil in die Todesstrafe um.

Es ist dem Erzähler ein Anliegen, zu klären, warum Jeanne auf dem Scheiterhaufen enden mußte. Schuldig ist sie insofern, als sie aus Rache einen vorsätzlichen Mord begangen hat. Über die Mittel, um einen Menschen zu vergiften, verfügte sie jedoch nur durch ihre Beziehung zu dem ‚Schwarzen Mann'. Immer wieder findet der Erzähler in Jeannes Biographie Umstände, die ihr Schicksal als zwangsläufige Folge ihrer Erziehung erscheinen lassen. Jeanne ist

> entourée de pièges, livrée à une mère furieuse, en butte à l'effervescence des sens qui rendent cet âge si difficile, éprouvant le besoin de jouir, dont sa mère lui exagérait sans cesse les plaisirs en lui offrant l'exemple, les vertiges dont on ne cessait de fasciner une âme encore exempte de crime, la livrèrent à des combats terribles; [...] Jeanne voulut résister. Comment le pouvait-elle, seule contre deux monstres dont l'avarice de l'un et la luxure de l'autre avaient juré sa perte?[56]

Immer wieder wird sie als Opfer ihrer Mutter dargestellt („dirigée par une mère aussi coupable"[57]; „éducation vicieuse"[58]). Sie ist ein Glied in einer endlosen Kette, in der die unschuldigen Kinder krimineller Mütter ihrerseits unweigerlich die Laufbahn des Verbrechens einschlagen. Abhilfe könnten nach Mercier de Compiègne „une meilleure éducation et un siècle plus éclairée" schaffen. Die Aufklärung ist der entscheidende Punkt, denn der Autor mißt dem Fehlurteil der Richter eine zentrale Rolle zu. Die Richter wissen zwar, daß Jeanne keine Hexe ist, revidieren aber, vom abergläubischen Volk unter Druck gesetzt, ihr ursprüngliches Urteil. Nicht nur verhängen sie die Todesstrafe, sie verurteilen Jeanne sogar dazu, lebendigen Leibes verbrannt zu werden, weil das Volk fürchtet, daß sie eine Hinrichtung durch den Strang überleben könnte. Die Richter sind somit die eigentlich Schuldigen, denn sie verfügen über

[56] Ebd., S. 718f. – Die Zusätze, die Mercier seiner Quelle, die er teilweise über längere Passagen hinweg wörtlich übernimmt, hinzufügt, sprechen deutlich dafür, daß er die Entschuldigungsgründe für Jeanne akzentuiert. Bei Carlier heißt es z. B.: „Jeanne Harviliers, que sa mère avoit préparée à cette scène, accepta les offres de l'imposteur, & lui témoigna beaucoup d'envie de profiter à son école" (*Histoire du duché de Valois*, Bd. II, Paris 1764, S. 588). Mercier de Compiègne fügt nach „scène" ein: „par les menaces, les plus mauvais traitements, et les promesses les plus séduisantes". Anstatt „assez de franchise" hat Jeanne bei ihm „la plus grande franchise".

[57] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 729.

[58] Ebd., S. 730.

das notwendige Urteilsvermögen, das sie in unverantwortlicher Weise nicht angewandt haben. Damit bestätigen sie den Aberglauben des Volkes und tragen dazu bei, daß der Kreislauf des Unwissens aufrecht erhalten bleibt.

Merciers Adressaten sind diejenigen, die in der Lage sind, ihren eigenen Verstand zu gebrauchen. Indirekt ruft er die aufgeklärten Schichten dazu auf, dem Druck des Pöbels zu widerstehen. Dieser aufklärerischen Absicht dienen u.a. die ausführliche Darstellung des Ursprungs der *diableries* und die rationalistische Erklärung ihrer Riten,[59] die der Schilderung des Sabbats, bei dem Jeanne dem Teufel geweiht wird, vorausgehen und ihr dadurch einen wesentlichen Teil ihrer unmittelbaren Wirkung nehmen.[60]

Carlier schließt seine Betrachtungen über Jeanne Harviliers in der *Histoire du duché de Valois* mit einem Ausblick auf die fernere Zukunft ab, die die Wissenschaft seiner Zeit möglicherweise mit ebensoviel Berechtigung verdammen könnte, wie man im 18. Jahrhundert die Absurditäten des 16. Jahrhunderts verurteile. Auch Mercier de Compiègne stellt Vergleiche zwischen dem 16. Jahrhundert und der Gegenwart an.[61] Er übernimmt aber nicht den von Carlier geäußerten Gedanken, daß die Widerlegung des Aberglaubens sich eines Tages ihrerseits als Irrlehre herausstellen könnte, sondern warnt vor einer Wiederkehr des *alten* Aberglaubens: „Nous touchons peut-être au moment où ce genre de superstition [...] peut encore être ramené par les mêmes causes qui autrefois lui donnèrent tant de crédit“[62]. Er spielt damit nicht nur auf den zeitgenössischen Schauerroman, die Theophilanthropie und andere okkultistische Strömungen an, sondern auch auf die Exzesse der Französischen Revolution. Die Rede des „homme noir“ bekommt bei Mercier eine eindeutig sozialrevolutionäre Ausrichtung:

[59] Mercier erklärt z.B., warum die Hexensabbate immer in der Nacht von Samstag auf Sonntag stattfanden (es war die einzige Zeit, die nicht durch Arbeit oder religiöse Pflichten in Anspruch genommen war), oder warum ihr Bann durch das Kreuzzeichen aufgehoben werden konnte (den Anwesenden kam dadurch zu Bewußtsein, daß sie einem blasphemischen Ritus beiwohnten).

[60] Bei Carlier folgt die allgemeine Beschreibung der *diableries* erst auf Jeannes erste Verurteilung, die den ersten Teil ihrer Lebensgeschichte abschließt.

[61] „N'aperçoit-on pas ici une analogie directe entre ces repas des *sabatiers*, et je ne dis pas ces banquets fraternels que les terroristes avaient établis dans les rues en 1793, mais leurs orgies particulières et nocturnes dont l'histoire paraîtra quelque jour? Le champ est vaste“ (Note 7); „Comment ne pas croire que ces dissolutions sont vraies lorsque le député d'*Artigoyte* fut accusé par *Péret*, dans la séance de la Convention nationale, du 13 prairial 1795, de *s'être montré tout nu à tout le peuple d'Auch*?“ (Note 8)

[62] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 738.

L'orateur développe des avantages d'une association qui assure à chacun de ses membres la liberté de faire tout ce qui lui plaît, la nécessité de se rapprocher le plus possible de la nature, en s'abandonnant au plaisir des sens qui est sa première loi et le seul soutien de l'univers. Il se déchaîne contre la tyrannie des magistrats qui laissent jouir la portion opulente des citoyens de tous les fruits de l'aisance, de toutes les prérogatives de la naissance, et de l'impunité dans leurs caprices oppresseurs; [...] Ensuite, les mystères de la religion chrétienne sont couverts de ridicule: l'immortalité de l'âme, ce sentiment consolateur qui peut seul porter l'homme à être vertueux et bon, à souffrir courageusement des maux passagers dans l'espérance d'un repos éternel; ce gage de la supériorité de l'homme sur la brute, est détruit par les opinions et les blasphèmes du matérialisme le plus absurde, et le tableau d'une autre vie une fois effacé devant l'homme, le dernier supplice n'est pour le brigand qu'un jour malheureux, qui ne se prolonge point au-delà du dernier soupir: tous les crimes de cette vie qui ont troublé la société rentrent dans le néant avec leur auteur [...][63]

In seinen Anmerkungen macht Mercier den Bezug auf die Situation im revolutionären Frankreich explizit, indem er z. B. erwähnt, daß im Jahr 1793 Kinder, wenn zwar nicht dem Teufel, dafür aber Robbespierre oder Marat ‚gewiehen' wurden.[64]

Die durch psychologische Analyse, historische Erläuterungen und Bezüge zur zeitgenössischen Situation offenkundige aufklärerische Intention Merciers steht nun aber in scharfem Kontrast zu den fiktionsästhetischen Grundsätzen des *roman noir*, mit dessen Verfahren der Autor sein Anliegen vorbringt. An vielen Stellen greift er auf das Arsenal des Schauerromans zurück, vor allem bei der Schilderung von Jeannes Initiation oder ihrer Flucht nach dem Tod des von ihr vergifteten Mannes. Jacqueline Hellegouarc'h faßt das der Erzählung inhärente Paradox folgendermaßen zusammen: „curieusement, il [Mercier] donne dans le genre pour le combattre!"[65]

Die Änderungen, die Mercier gegenüber seiner Vorlage vorgenommen hat, zeigen, daß er bemüht war, den nüchternen Text des Historikers in

[63] Ebd., S. 724.

[64] Der häufig konstatierte Mangel an Darstellungen zeitgenössischer Aktualität in der Literatur des revolutionären und nachrevolutionären Frankreich muß differenziert betrachtet werden. Wenn es auch stimmt, daß es wenig fiktionale Schilderungen der Revolutionsereignisse selbst gibt, so hat die Forschung doch inzwischen gezeigt, daß die tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen jener Epoche in anderer, verschleierter Form Eingang in die Literatur gefunden haben. Pierre-André Bloch und Simone Messina kommen am Schluß ihrer Studie über den französischen Roman zwischen 1760 und 1820 zu dem Ergebnis, „que le genre romanesque, dans la totalité de son extension, est bien concerné par les événements de l'actualité, quels que soient les voiles sous lesquels cet intérêt nous apparaît et les formes paradoxales sous lesquelles il peut se manifester." („Fiction romanesque [1760–1820]", *Cahiers d'histoire littéraire comparée* 5–6 [1980/81], S. 200)

[65] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 714.

eine emotionsgeladene Erzählung umzuwandeln. Bei der Beschreibung des Initiationsritus lehnt er sich eng an Carliers Darstellung an, wobei das Iterative bei ihm singulativ wird: Er beschreibt einen ganz bestimmten, sorgfältig in Szene gesetzten Hexensabbat. Angaben von Carlier wie das Küssen des Nabels,[66] die Stigmatisierung mittels eines Pulvers usw. dienen ihm als authentizitätsstiftende Details. Bestimmte Momente der Erzählung werden hervorgehoben, z.B. der Zeitpunkt kurz vor Jeannes zweiter Festnahme. Während es dort bei Carlier lapidar heißt: „Jeanne Harviliers conçut tant de frayeur de cette mort qu'elle alla se cacher dans une grange. Cette évasion subite acheva de la déceler"[67], lesen wir bei Mercier de Compiègne:

il lui semble entendre un gémissement profond sortir à travers les ais mal jointes du cercueil, au moment où il se trouve en face de sa fenêtre, et l'accuser d'homicide. Il lui semble voir le squelette de sa victime s'avancer lentement vers elle, au milieu des ténèbres, lui montrer ses draperies funéraires, son sein livide, ses bras décharnés, et le bûcher de sa mère qui l'attend [...] il lui semble entendre ces mots épouvantables, mêlés au bruit affreux des chaînes: JE T'ATTENDS.[68]

Carliers rationale Begründung für Jeannes Festnahme wird bei Mercier durch eine transzendentale ersetzt: „l'heure tardive de la justice a sonné, le châtiment a étendu son bras de fer sur sa victime."[69]

Mercier übernimmt vom empfindsamen Roman die Rollen der verfolgten Unschuld und des Verführers, stellt sie aber grundlegend anders dar. Jeannes Konflikt ist kein Kampf zwischen Tugend und Laster, da ihre Tugend allenfalls rudimentär entwickelt ist.[70] Ihren Gewissensbissen fehlt daher das Pathos, das für die Schilderung solcher Situationen bei den empfindsamen Heldinnen so typisch ist. Jeanne selbst ist weitgehend illusionslos. Bei ihrer Initiation wird sie von den Ereignissen überrollt, sie wird hineingezogen in den frenetischen Strudel der diabolischen Inszenierung. Mehr als gegen die bewußte Stimme des Gewissens kämpft sie gegen ihre unbewußten Triebe an: „l'aspect de ce sceptre merveilleux a réveillé chez elle les désirs tumultueux dont elle n'est plus maîtresse."[71] Sie läßt die Vergewaltigung passiv über sich ergehen:

[66] Mercier de Compiègne macht daraus einen Phallus.

[67] Carlier, *Histoire du duché de Valois*, Bd. II, S. 644.

[68] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 732.

[69] Ebd., S. 732f.

[70] Z.B. „Jeanne n'était pas tout-à-fait morte pour l'honneur, elle connaissait le remords" (ebd., S. 731); „cette voix de l'honneur que la nature a mise en nous se faisait entendre, au milieu du tumulte et de la confusion de ses idées, mais bien faiblement" (S. 719); „le cri d'une conscience encore pure" (S. 722).

[71] Ebd., S. 726.

Jeanne, saisie par les bras vigoureux du président, est étendue sur le tréteau dont il vient de descendre. La douleur lui arrache un cri [...] son oreille n'est frappée que du bruit des soupirs, des expressions entrecoupées et du halètement des sacrificateurs et sacrificatrices [...][72]

Den Ritus erlebt sie in einer Art Trance, aus der sie erst auf dem Heimweg wieder erwacht:

son âme était encore plongée dans l'ivresse et dans l'espèce de stupeur que des scènes si bizarres et si neuves pour elle, devaient lui causer: elle ne pouvait ni se repentir, ni se réjouir de ce qui lui était arrivé, tant elle avait de peine à définir ses sensations.

Im Unterschied zum Modell des empfindsamen Romans läßt sie sich nicht durch die raffinierte Verstellung eines Verführers täuschen, um anschließend in tiefe Scham über ihren Fehltritt zu versinken, denn dazu fehlen ihr die Voraussetzungen. Anstatt unaufhaltsam ins moralische Verderben zu schlittern, scheint sich Jeanne durch ihre Fürsorge um den von ihr vergifteten Mann geradezu geläutert zu haben:

Un tempérament de feu, la soif de la vengeance l'avaient égarée, mais l'âge avait tempéré l'un, et l'aspect des souffrances du malade avait tempéré l'autre; et si l'infortunée victime de son erreur avait été rendue à la santé, Jeanne qui n'était pas née pour l'homicide, eût réparé toutes ses erreurs par le repentir.[73]

An diesem Punkt wendet sich jedoch ihr Schicksal. Ihre schon mehrmals hervorgehobene „franchise" – sie gesteht dem Opfer ihre Tat – verrät sie, ihre Vergangenheit holt sie ein, der Kreislauf des Hexenglaubens schließt sich.

Der für *La Sorcière de Verberie* charakteristische Gegensatz zwischen Emotionalität und Nüchternheit macht die Inhomogenität dieser Erzählung aus.[74] Indem der Erzähler von Anfang an den Standpunkt des Aufklärers vertritt, verhindert er, daß sich der Leser mit der leidenden Jeanne identifizieren kann. Die Dominanz der Erzählerstimme läßt keine interne Fokalisierung auf die Heldin zu. Mercier ist nicht so sehr vom Bestreben geleitet, einen literarischen Text zu verfassen als davon, ein gesellschaftliches Anliegen in eine wirkungsvolle Form zu bringen. Die Tatsache, daß er seiner Novelle Anmerkungen hinzufügt, zeugt nicht nur

[72] Ebd., S. 727.

[73] Ebd., S. 731.

[74] Vgl. das Urteil von Hellegouarc'h: „On regrette d'autant plus que d'autres passages de cette authentique nouvelle historique soient gâtés par l'emphase, l'abus des adjectifs et de l'expression toute faite: concessions volontaires ou involontaires au goût du temps." (ebd., S. 715)

für sein Bemühen um historische Untermauerung, sondern auch dafür, daß er weniger als Erzähler denn als Historiker auftritt.[75]

Daß sich Mercier der Mischung zwischen historischer Objektivität und Wirkungsabsicht bewußt ist, geht aus einer seiner Anmerkungen hervor:

J'aurais honte de tracer ces tableaux obscènes, si je n'étais pas obligé de suivre la vérité historique, et d'employer la force des mots et des images, pour rendre les crimes plus odieux.[76]

Damit ist der Zwiespalt beschrieben, in dem sich Mercier befindet: der historischen Objektivität steht auf der anderen Seite die zeitgenössische Fiktionsästhetik gegenüber, welche die Autoren dazu zwingt, die historische Wahrheit zu emotionalisieren.

3.2 Anecdote

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitete sich in der Kurznarrativik eine Gattungsbenennung, die zuvor als terminus technicus für noch nicht herausgegebene Schriften oder unbekannte Episoden aus dem Leben einer bekannten Person benutzt wurde: *anecdote*.[77] Vor 1750 noch kaum verwendet,[78] wurde dieser Ausdruck insbesondere in den 80er und 90er Jahren des Jahrhunderts als Bezeichnung für eine realistische Erzählung gebraucht.[79] Dazu trug insbesondere Baculard d'Arnaud bei, welcher fünfzehn der aus vierundzwanzig Erzählungen bestehenden erfolgreichen Reihe *Les Épreuves du sentiment* mit *anecdote* benannte.[80]

[75] In Anmerkung 10 heißt es: „On a lieu de s'étonner de voir ici le nom de savant donné à un homme qui croit aux sorciers." Mit dem „savant" ist Jean Bodin, der Autor der *Demanomania*, gemeint. Bei Carlier ist die Bezeichnung „savant" in bezug auf Bodin eine Art feste Formel. Merciers Anmerkung impliziert, daß der Kommentator, der die Anmerkungen verfaßt hat, ein anderer ist als der Erzähler der Geschichte. Sie ist eine Korrektur der unpassenden Übernahme von „savant" in einen Text, der Bodin gerade als Anhänger des Aberglaubens darstellen will.

[76] *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 739.

[77] Art. „Anekdote", in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von G. Ueding, Bd. I, Tübingen 1992, S. 566.

[78] Vgl. die statistischen Angaben von Martin, „Preliminary statistics...": „The term ‚anecdote' [...] is quite clearly a later term: 99.26 per cent of all cases of the word appear after 1749, and 71 per cent of these occur after 1779" (S. 244).

[79] Ebd., S. 248.

[80] Arnaud bevorzugt bei den ersten Erzählungen der *Épreuves du sentiment* die Bezeichnung *histoire*. *Anecdote* verwendet er erstmals für *Lucie et Mélanie* (1761); *Zénotémis* (1773) und alle folgenden Erzählungen (bis *Amélie* [1780]) nennt er *anecdote*, mit Ausnahme von *Henriette et Charlot*, mit 130 Seiten Umfang dem längsten Text der *Épreuves*.

Dany Hadjadjs Untersuchung der Einträge von *anecdote* in französischen Wörterbüchern seit 1690 verzeichnet für das 18. Jahrhundert ausschließlich die auf die etymologische Bedeutung gr. „anékdota" (Unveröffentlichtes) zurückgehende Bedeutung „particularité historique (secrète)". Erst in der sechsten Auflage des *Dictionnaire de l'Académie Française* (1835) tauche auch die Bedeutung „récit bref d'un petit fait curieux" auf.[81] Dies läßt sich vermutlich auf die Verwendung des Ausdrucks innerhalb des Feldes der *nouvelle* zurückführen.

Ausgehend von diesem Terminus hat Godenne den Begriff der *nouvelle-anecdote* als Bezeichnung für eine geradlinig, präzise und gedrängt erzählte *nouvelle* eingeführt,[82] welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ältere *nouvelle-petit roman* ablöse.[83] Godenne führt den radikalen Bruch der *nouvelle-anecdote* mit der *nouvelle-petit roman* auf den Einfluß des *conte moral* zurück, welcher sich durch die Beschränkung auf eine einzige, entscheidende Episode, den Verzicht auf Nebenfiguren und die Einhaltung der chronologischen Reihenfolge von der seit dem 17. Jahrhundert üblichen novellistischen Erzählweise unterscheide.[84]

Der Begriff *nouvelle-anecdote* fügt sich aufgrund seiner Suggestionskraft ideal in den Godennes Geschichte der französischen Novelle zugrundeliegenden Plot einer Entwicklung hin zu Konzentration und Kürze ein. Unmittelbar in Anschluß an die These, daß der durch Ussieux eingeführte Novellentypus die *nouvelle-petit roman* ablöse, bedauert Godenne allerdings, daß Ussieux' eigene Novellen zu weitschweifig, kompliziert und umständlich seien.[85]

Die Besonderheit von *anecdote* gegenüber *conte moral* besteht jedoch vor allem in der Herkunft der Stoffe.[86] Betrachtet man die Beispiele, die Godenne für *nouvelle-anecdote* anführt, dann fällt auf, daß sie weniger die von ihm genannten Kriterien „unité anecdotique", „dépouillement",

[81] D. Hadjadj: „L'Anecdote au péril des dictionnaires", in: *L'Anecdote.* Actes du colloque de Clermont-Ferrand (1988), hg. von A. Montandon, Clermont-Ferrand 1990, S. 1–19. Als weitere Bedeutungsfelder nennt Hadjadj „petit fait curieux" und „détail sans portée générale".

[82] Nach Godenne ist *anecdote* „un terme qui suggère l'idée d'un récit concis, rapide, reserré" (in: *La Nouvelle*, 1995, S. 48).

[83] Mit dem Terminus *nouvelle-anecdote* ersetzt er den Begriff *nouvelle nouvelle romanesque*, den er in seiner *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles* noch verwendet hat (S. 203).

[84] Ebd., S. 202f.

[85] Ebd., S. 204.

[86] Vgl. J. Voisine: „Le Récit court, des Lumières au Romantisme (1760–1820). I: Du conte à la nouvelle", *Revue de littérature comparée* (1992), S. 119: „L'emploi de l'étiquette ‚anecdote', toujours liée à un cadre géographique qui peut être aussi historique, constitue un facteur non négligeable dans l'évolution du ‚conte' vers la ‚nouvelle'."

„rapidité“ und „resserrement“ belegen als die Verbindung mit einer historischen oder durch Augenzeugen überlieferten Materie:

Attaché dans ce nouveau recueil à ne présenter que des *anecdotes* empruntées de l'histoire et appuyées sur des noms connus, je prendrai soin de ne pas blesser la vérité (Baculard d'Arnaud: *Nouvelles historiques*);

On en pourra juger encore par cette *anecdote* très véritable que je tiens de témoins oculaires. (Florian: *Rosalba, nouvelle sicilienne*)[87]

In ähnlicher Weise wird *anecdote* von Madame de Staël in der Einleitung zu *Mirza* verwendet: „Cette anecdote est fondée sur des circonstances de la traite des nègres, rapportées par les voyageurs au Sénégal“.[88]

Um zwischen der ‚anekdotischen‘ Knappheit und der Authentizitätsbeteuerung, die nicht notwendigerweise Hand in Hand gehen müssen, zu trennen, könnte man von einer *anecdote-conte moral* und einer *anecdote-nouvelle* sprechen. Im Bereich des *conte moral* wird mit *anecdote* vornehmlich eine kurze, auf *ein* Ereignis beschränkte Geschichte bezeichnet, die das Prinzip ‚kleine Ursache, große Wirkung‘ illustriert. Ein typisches Beispiel dafür ist Marmontels *Tout ou rien* (1756): Einer jungen Frau werden durch die Aufforderung ihres Geliebten, ihren Kanarienvogel zu töten, die Augen für seine tyrannische Natur geöffnet, und sie kann sich daraufhin dem Mann zuwenden, der sie wahrhaftig liebt.

Häufiger jedoch wird *anecdote* als Synonym zu *nouvelle* gebraucht. Diese Verwendung des Terminus findet sich in expliziter Form erstmals bei Ussieux, der im Vorwort zu seinem *Décaméron français* (1774) auf die Neuheit dieses Sprachgebrauchs aufmerksam macht:

Quelle que soit la définition qu'ont donnée les anciens Auteurs au mot de *Nouvelles*, il est bon de prévenir le lecteur qu'on annonce ici, sous le titre du *Décaméron François*, un recueil d'anecdotes mises en action.[89]

Ein Jahr später bedarf es einer solchen Erläuterung nicht mehr. Im „Avertissement“ zu seinen *Nouvelles françaises* kündigt er an:

Quelque succès à traiter un genre qui a trouvé plus de partisans encore que de censeurs, m'a déterminé à publier ce Recueil de nouvelles anecdotes.[90]

[87] Zit. nach *La Nouvelle*, 1995, S. 48. – Ein weiteres, von Godenne in ähnlichem Sinne zitiertes Beispiel aus *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles* (S. 205): „L'anecdote est véritable et consignée dans l'histoire; nous n'avons fait que la copier“ (Baculard d'Arnaud: *Eudoxie*).

[88] *Œuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, S. 72

[89] Ussieux, *Le Décaméron français*, I, „Préface“ (zit. nach Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, S. 203).

[90] Ussieux: *Nouvelles françaises*, Bd. I, Paris 1775–1779, „Avertissement“.

Darauf, daß die Bezeichnung *anecdote* von den Autoren des 18. Jahrhunderts vor allem als Authentizitätssignal verwendet wird und nicht als ein Hinweis auf strukturelle Neuerungen, weist auch die Verwendung des Begriffs *nouvelle-anecdote* bei Bazot hin: Kennzeichen dieses Novellentyps sei die Behandlung eines historischen Stoffes, wobei dieser, im Unterschied zur älteren *nouvelle historique,* ohne romaneske Ausschmückungen und Verfälschungen der historischen Tatsachen dargestellt werde. Die *nouvelle-anecdote*

> rapporte un trait biographique tel qu'il s'est passé, sans l'embellir d'aucun secours étranger; l'autre prend un trait historique, l'orne, le défigure, le surcharge de lieux communs et le présente aux lecteurs trompés à la place de l'histoire.[91]

> Ces nouvelles [nouvelles-anecdotes] exigent que le pathétique soit dans la situation et jamais dans les mots.[92]

3.3 *Nouvelle historique*

Die etymologische Bedeutung von *anecdote* – ‚das nicht Herausgegebene' – bildet zugleich die Grundlage der historischen Novelle in ihrer klassischen Konzeption, wie sie durch Madame de Lafayettes *La Princesse de Montpensier* (1662) oder Saint-Réals *Dom Carlos* (1672) verkörpert wird: Historische Ereignisse werden durch Liebesbeziehungen zwischen den Mächtigen motiviert, die die Autoren aus angeblichen geheimen Dokumenten entnommen zu haben behaupten.[93] In der historischen Novelle der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nehmen, wie Godenne anhand eines Vergleichs zwischen den *Nouvelles historiques* von Baculard d'Arnaud (1774–1783) und historischen Novellen um 1700 gezeigt hat, die galanten Szenen einen geringeren Raum ein, wie auch insgesamt die Länge der Texte und die Komplexität der Intrige reduziert sind.[94]

Die größere Sorgfalt, mit der die Autoren die historischen Fakten behandeln, manifestiert sich u. a. in erläuternden Fußnoten oder Erklärungen im Text selbst, die, wie aus dem oben dargestellten Beispiel von *La Sorcière de Verberie* hervorging, die Texte häufig als eine inhomogene Verbindung von objektivem Tatsachenbericht und romanhafter Darstellung erscheinen lassen.

Gleichzeitig legen die Autoren das Interesse mehr und mehr auf die

[91] Bazot, *Nouvelles parisiennes,* Bd. I, S. 39.
[92] Ebd., S. 37.
[93] *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles,* S. 95.
[94] Ebd., S. 206.

Einmaligkeit der dargestellten geschichtlichen Situation. Der historische Hintergrund dient nicht mehr nur, durch die Erinnerung an ruhmreiche Taten und heroische Aktionen, der Evokation einer illustren Vergangenheit und damit der Anhebung des Prestiges der Gattung, sondern stellt durch seine Unwiederholbarkeit einen außergewöhnlichen Augenblick bereit, dessen literarischer Darstellung eine große Zukunft in der Gattung Novelle beschieden sein wird.

Eine Novelle von Madame de Genlis soll zeigen, wie die Berufung auf eine historische Materie Grundregeln der moralischen Novelle außer Kraft setzen kann. Der Fall von *Mademoiselle de Clermont*[95] ist um so interessanter, als die Autorin, eine erklärte Feindin sowohl der Aufklärung als auch der Romantik, jeden attackierte, der nicht ihre religiösen, aristokratischen und monarchistischen Werte teilte und sich auf literarischem Gebiet gegen jede Form von Innovation aussprach.[96] Dennoch entwickelte sie als Erzählerin durch ihre Detailschilderungen häufig eine erstaunliche Suggestionskraft, die ihr schon von George Sand attestiert wurde.[97] Der didaktische Eifer, mit dem sie ihre Ansätze schriftstellerischer Originalität zumeist im Keim zu ersticken pflegt, rückt in *Mademoiselle de Clermont*, dank der besonderen Voraussetzungen des historischen Sujets, immer mehr in den Hintergrund und macht gegen Ende der Novelle einer bemerkenswerten Inszenierung des Augenblicks Platz.

Die Novelle handelt von der Liebe zwischen einer jungen Dame aus dem Haus Bourbon-Condé, Mlle de Clermont, und dem Duc de Melun, dem letzten Sproß eines zwar illustren, jedoch nicht königlichen Geschlechts. Es werden die üblichen Stadien einer heimlichen Liebesgeschichte durchlaufen, von den ersten versteckten Gunstbezeugungen

[95] Es ist die einzige unter ihren Novellen, die gleich in zwei modernen Ausgaben zugänglich ist (hg. von B. Didier, Paris 1977, und hg. von G. Gengembre, Paris 1994). Didier bezeichnet die Novelle als „le texte le plus parfaitement achevé de toute cette œuvre si abondante“, als „beau récit classique“ und „véritable petite musique de nuit“ (S. 18, 25 und 33).

[96] Das negative Urteil über ihre Werke ist häufig vermischt mit Antipathie gegen die Autorin (vgl. A. M. Laborde: *L'Œuvre de Madame de Genlis*, Paris 1966, S. 233f.) – Ein Beispiel für eine besonders bösartig Beurteilung findet man bei Fernand Baldensperger in *Le Mouvement des idées dans l'émigration française (1789–1815)*, Bd. I, New York 1968 [Paris 1924]. Die Mme de Genlis gewidmeten Seiten schließen mit den Worten: „Et l'on se prend à regretter qu'en 1791, en partance pour l'Angleterre, l'incorrigible écrivailleuse n'ait pas été jetée, sans encre ni papier, dans un cachot révolutionnaire, d'où elle aurait pu être extraite pour mettre son incontestable vocation pédagogique au service des pressantes nécessités d'enseignement et d'organisation scolaire de la France nouvelle.“ (S. 242) Das nächste Kapitel beginnt mit der rhetorischen Frage: „Fallait-il une plume masculine pour retracer plus vigoureusement les conflits suscités par l'émigration?“ (S. 242)

über die verschiedenen Phasen der Eroberung bis zum Liebesgeständnis. Es folgen mehrere vergebliche Versuche des Paares, sich zu trennen, bevor sie schließlich mit einer heimlichen Eheschließung ihre Liebe besiegeln. Ihr Glück ist von kurzer Dauer. Bereits wenige Tage später erliegt der Herzog den Folgen eines Jagdunfalls, ohne daß Mlle de Clermont – die auf die Etikette Rücksicht nehmen muß und just in den Stunden, in denen ihr Mann im Sterben liegt, bei dem zu Gast weilenden König die Honneurs machen muß – ihn noch einmal sehen kann.

Der Anfang der Novelle kündigt die Darstellung einer starken Leidenschaft an. In Umkehrung eines der Empfindsamkeit lieben Klischees, daß die Liebe nicht in den Palästen, sondern in der einfachen Hütte am mächtigsten sei, verspricht die Erzählerin:

Non, quoi qu'en disent les amants et les poètes, ce n'est point loin des cités fastueuses, ce n'est point dans la solitude et sous le chaume que l'amour règne avec le plus d'empire. Il aime l'éclat et le bruit, il s'exalte de tout ce qui satisfait l'ambition, le louange, la pompe et la grandeur. C'est au milieu des passions factices produites par l'orgueil et par l'imagination, c'est dans les palais, c'est entouré des plus brillantes illusions de la vie, qu'il naît avec violence.[98]

Der Ort des Geschehens – Chantilly – ist der romaneske Ort schlechthin. Er ist so beschaffen, daß jedes menschliche Naturell dort Anregungen erfährt:

Chantilly est le plus beau lieu de la nature; il offre à la fois tout ce qu'une âme sensible peut aimer de champêtre et de solitaire. L'ambitieux y voit partout l'empreinte de la grandeur; le guerrier s'y rappelle les exploits d'un héros. Où peut-on mieux rêver à la gloire que dans les bosquets de Chantilly? Le sage y trouve des réduits retirés et paisibles, et l'amant s'y peut égarer dans une vaste forêt ou dans l'île d'Amour.[99]

Der Geltungssüchtige kommt dort ebenso auf seine Kosten wie die empfindsame Seele, der Ehrgeizige, der Weise und der Liebende. Worin die

[97] „son imagination est restée fraîche sous les glaces de l'âge, et dans les détails, elle est véritablement artiste et poète ..." (G. Sand, *Histoire de ma vie*, zit. nach P. Brown: „‚La Femme enseignante': Madame de Genlis and the moral and didactic tale in France", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 76, no. 3 [1994], S. 28). Welchen Rang Madame de Genlis als Schriftstellerin genoß, zeigt die Tatsache, daß sie in der Zeit zwischen 1770 und 1815 die meistübersetzte französische Autorein in Deutschland war. Die Anzahl der Übersetzungen ihrer Werke übertraf selbst Arnaud, Florian, Marmontel und Beaumarchais bei weitem (R. Nohr: „Die deutsch-französische ‚Übersetzungsmanufaktur'. Daten eines interkulturellen Transfers 1770–1815", in: *Landeskunde und Kulturwissenschaft in der Romanistik. Theorieansätze, Unterrichtsmodelle, Forschungsperspektiven*, hg. von H.-J. Lüsebrink und D. Röseberg, Tübingen 1995, S. 132).

[98] *Mademoiselle de Clermont*, hg. von B. Didier, S. 35.

[99] Ebd., S. 39.

Schönheit dieses Ortes besteht, wird nicht beschrieben. Der Autorin kommt es einzig und allein auf seine seelisch-moralische Wirkung an. An einem solch perfektem Ort wie Chantilly hat selbst eine junge Frau vom Rang einer Mlle de Clermont gar keine andere Wahl, als sich verführen zu lassen. Die Erzählerin analysiert genauestens die Auswirkungen des gesellschaftlichen Lebens, das die Heldin zu führen verpflichtet ist:

Il est difficile de se défendre de l'émotion qu'inspire si naturellement la première vue de ce séjour si enchanté: Mlle de Clermont l'éprouva; elle sentit au fond de son cœur des mouvements d'autant plus dangereux qu'ils étaient nouveaux pour elle. Le plaisir secret de fixer sur soi tous les regards et d'exciter l'admiration de la société la plus brillante [...]; le doux poison de la louange, si bien préparé là! des louanges qui ne sont offertes qu'avec un tour délicat et neuf, et qui sont toujours si imprévues et si concises qu'on n'a le temps ni de s'armer contre elles ni de les repousser; des louanges que le respect et le bon goût prescrivent de ne donner jamais qu'indirectement (eh! comment refuser celles-là?): que de séductions réunies! Est-il possible, à vingt ans, de se défendre de l'espèce d'enivrement qu'elles doivent inspirer?[100]

Nun aber verliebt sich die Heldin nicht in einen galanten Schmeichler, sondern in einen krassen Außenseiter der höfischen Gesellschaft. Während der Romanlesungen, die sie allabendlich veranstaltet, fällt ihr ein Mann auf, der sich durch sein beharrliches Schweigen und seine kühle, betrübte Miene von den anderen abhebt.

Der Beginn der Liebesgeschichte bewegt sich in den gewohnten Bahnen tugendhafter Empfindsamkeit: Meluns kritischer Blick bewegt Mlle de Clermont dazu, anstelle von Romanen Geschichtswerke vorzulesen, obwohl dies allgemeines Gähnen hervorruft; sie freundet sich mit Meluns Schwester an, deren euphemistische Beschreibung[101] unschwer verhüllt, daß sie eine senile alte Jungfer ist; sie glaubt allen Ernstes, daß sie sich von Melun nicht wegen seines Äußeren und auch nicht wegen seiner Galanterie angezogen fühlt, sondern einzig und allein wegen seiner Strenge, Vernunft und Charakterfestigkeit.

Von dem Augenblick an jedoch, wo das *aveu* stattfindet, verläßt die Novelle ihre moralisierenden Bahnen.[102] Der Grund dafür ist in dem ho-

[100] Ebd., S. 39f.

[101] „La marquise n'était plus de la première jeunesse, et elle avait plus de mérite que d'agréments" (ebd., S. 46); „elle avait un désagrément qui rend extrêmement insipide dans la société: celui de se répéter et de revenir continuellement sur les mêmes idées"; „elle avait avec lui [Melun], dans le monde, un ton fatigant, de persiflage, qu'elle quittait rarement, et qu'elle prenait surtout quand elle voulait plaire. Elle plaisantait sans cesse, avec plus de monotonie que de finesse, sur sa froideur et sur sa distraction."

[102] Anstelle eines zu erwartenden *aveu* findet zunächst eine moralische Lektion statt: Als Mlle de Clermont mit Melun, in Anwesenheit seiner Schwester, auf der ‚Liebesinsel' neben einer Skulptur mit dem Titel „La déclaration" sitzt, wird ihr von einem Unbe-

hen Stand der Personen, insbesondere der Heldin, zu suchen. Durch ihre Stellung genießt Mlle de Clermont das Privileg, Initiative ergreifen zu können, wo andere Frauen abwartend ausharren müssen:

En amitié ainsi qu'en amour, les princesses sont condamnées à faire tous les premiers frais. [...] Il résulte de ces lois trop sévères, inventées par l'orgueil, que la princesse la plus fière fait souvent des démarches et des avances que très peu de femmes d'un rang inférieur oseraient se permettre.[103]

Zwar beziehen sich diese Bemerkungen auf Mlle de Clermonts Freundschaft mit der Marquise; der Zusatz „ainsi qu'en amour" impliziert aber, daß sie auch in bezug auf Melun den ersten Schritt tun muß, was für eine Frau ungewöhnlich und kühn ist. Der hohe gesellschaftliche Rang der Heldin verhindert, im Gegensatz zu Madame de Genlis' bürgerlichen Protagonistinnen, den moralischen Fall, der mit der geringsten Konzession an eine gesellschaftlich nicht sanktionierte Liebe verbunden ist. *Madmoiselle de Clermont* entkommt daher den vorgezeichneten Bahnen der moralischen Novelle.

Hinter dem durch strengste Beachtung der Tugendnorm bestimmten Verhalten der Heldin läßt die Erzählerin immer wieder verborgene Triebfedern erkennen.[104] So läßt sich Mlle de Clermonts Bekehrung vom Roman zur Geschichtsschreibung durchaus als eine Form der Koketterie auffassen. Es ist deutlich zu erkennen, daß sie nur deshalb aus einem historischen Werk liest, um Melun zu gefallen:

Je suis ennuyée des romans, dit-elle en regardant le duc de Melun [...] On fut chercher un livre d'histoire que Mlle de Clermont commença avec *un air d'application et d'intérêt.*[105]

Ihr anschließendes Gespräch mit Melun, bei dem sie ihn ausdrücklich darauf hinweist, daß sie sich seine Ratschläge zu Herzen genommen habe, kommentiert die Erzählerin mit dem Satz: „Elle n'avait jamais éprouvé autant de désir de plaire". Wenn sie als selbstauferlegte Strafe für

kannten eine Bittschrift überreicht. Sie verspricht, in dessen Angelegenheit bei ihrem Bruder vorzusprechen. Da kurz darauf ein Ballkleid für sie eintrifft, vergißt sie ihr Versprechen schnell. Beschämt muß sie feststellen, daß sich Melun in der Zwischenzeit für den Bittsteller eingesetzt hat, um ihr auf diese Art und Weise eine Lektion zu erteilen. Als selbstauferlegte Strafe beschließt sie, ein ganzes Jahr nicht zu tanzen. Diesmal hält sie eisern an ihrem Versprechen fest: Selbst als sie vom König zum Tanz aufgefordert wird (und obwohl sie in Anbetracht der besonderen Umstände von Melun Dispens bekommt), schützt sie einen verstauchten Knöchel vor, um sich nicht noch einmal den Vorwurf machen zu lassen, ein Versprechen nicht zu halten.

[103] Ebd., S. 46.

[104] Dies geschieht bei Madame de Genlis immer wieder wie unfreiwillig.

[105] Ebd., S. 45 (Herv. K. A.).

eine moralische Verfehlung gelobt, ein Jahr lang nicht zu tanzen und dies ausdrücklich als Opfer und Buße erklärt, dann läßt sich das schlecht mit ihrer früheren Behauptung vereinbaren, daß sie den Ball verabscheue. Und auch die Religion gerät in ein zweifelhaftes Licht, wenn sie zur Rechtfertigung einer gesellschaftlich nicht abgesegneten Liebe dient. In den Augen der Erzählerin ist Mlle de Clermonts Liebe zu Melun legitim vor Gott, aber nicht vor dem Gesetz: „Dans ce moment, la religion était pour elle un refuge et la sauvegarde du mépris."[106]

Ähnliche Überlegungen könnte man in bezug auf Melun anstellen, auch wenn dieser nicht zur fokalisierenden Figur wird. Obgleich er auf der einen Seite zum vollkommenen Geliebten hochstilisiert wird, zeigt er Momente der Schwäche, die sich mit diesem Ideal nicht vereinbaren lassen. Kaum hat er Mlle de Clermont ein Liebesgeständnis gemacht und ihr Treue bis zum Grab geschworen, möchte er am liebsten alles widerrufen: „Je voudrais pouvoir racheter de mon sang un aveu téméraire et coupable"[107]. Im Gegensatz zu Mlle de Clermont scheint er sich der unheilvollen Folgen ihrer Verbindung bewußt zu sein. Während die Prinzessin den Tag vor ihrer heimlichen Heirat in freudiger Erregung und im Überschwang des Glücks verbringt,[108] erlebt ihn Melun als leere Zeit Er starrt den ganzen Nachmittag nur auf die Uhr: „M. de Melun passa toute l'après-dînée dans le salon, assis à l'écart en face d'une pendule, et les yeux constamment attachés sur l'aiguille, ou sur Mlle de Clermont."[109]

Was *Mademoiselle de Clermont* bereits einer modernen Novelle annähert, ist die Zentrierung auf ein Ereignis, den Jagdunfall Meluns und seinen Tod. Diese Sequenz ist nicht als Bestrafung aufzufassen; nicht ihre moralische Botschaft ist entscheidend, sondern die Inszenierung des Augenblicks. Durch die Verwendung eines Leitmotivs[110] – der beiden Armbänder mit der Aufschrift *Pour toujours* bzw. *Jusqu'au tombeau*, mit denen die Liebenden sich gegenseitig an die Worte erinnern, die sie beim *aveu* ausgesprochen haben – wird frühzeitig auf dieses Ereignis hingearbeitet. Die Vorbereitung dazu bildet die heimliche nächtliche Hochzeit, die von unheilvollen Vorzeichen begleitet ist. Beim Gang über den vom Mondschein erleuchteten Hof meint Mlle de Clermont plötzlich,

[106] Ebd., S. 97.

[107] Ebd., S. 70.

[108] „Que cette journée parut longue, et qu'elle fut cependant délicieusement remplie! Tout fut plaisir durant cet espace de temps, jusqu'aux confidences qu'il fallut faire" (ebd., S. 96).

[109] Ebd., S. 96.

[110] Leitmotive finden sich sehr häufig in den Novellen von Mme de Genlis (z.B. in *Les Fleurs funéraires* oder *Arthur et Sophronie*, beide aus den *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques* von 1806). Zur Verwendung von Leitmotiven s.u., S. 256ff.

von hinten ergriffen zu werden. Sie war aber nur mit dem Saum ihres Kleides am Sockel eines Denkmals hängengeblieben, das ihren berühmten Vorfahren, den großen Condé, darstellt. Einen Augenblick lang ficht sie einen inneren Kampf zwischen der Verpflichtung gegenüber ihrer Familie und ihrer Liebe zu Melun aus; er verflüchtigt sich aber, sobald sie die Stimme ihres Geliebten vernimmt.

Die eigentliche Schlußsequenz beginnt damit, daß die Heldin durch ihren Bruder erfährt, daß man um ihre Gefühle für Melun weiß. Daß sie selbst, der Aufforderung ihres Bruders Folge leistend, Melun gebeten hatte, sich nicht in der Nähe ihrer Kutsche blicken zu lassen, rechnet sie sich später als Verschulden an seinem Tod an. Von dem Augenblick an, als die Nachricht von seinem Unfall eintrifft, bis zum Schluß befindet sich die Heldin in ständiger Ungewißheit um den Zustand ihres Mannes. Die Erzählerin versteht es gekonnt, Spannungseffekte einzusetzen.[111] Zu den sich ständig abwechselnden Meldungen über Meluns Verletzungen – „blessé", „grièvement blessé à la tête", „les blessures [...] étaient affreuses et paraissent mortelles" – kommt hinzu, daß die Protagonistin noch mehrere Stunden lang kreuz und quer durch den Wald gefahren wird, um nicht vor dem König erscheinen zu müssen. Beim Eintreffen im Schloß signalisiert die Totenglocke die Spendung der Sterbesakramente. Von da an steigt die Hoffnung wieder, wenn auch die Anspielung von Mlle de Clermonts Bruder, daß Melun wieder gesund werden könnte, eher als Warnung vor den Folgen der heimlichen Vermählung zu verstehen ist denn als tröstende Zuwendung. Von „Il n'est pas à l'extrémité" über „Vous pouvez tout espérer" und „la marquise, ainsi qu'elle, croyait M. de Melun hors de danger" bis zu der Bestätigung dieser guten Nachrichten führt eine aufsteigende Linie, die aber von den Vorahnungen der Heldin wieder unaufhaltsam abwärts gelenkt wird: „cependant elle ne trouva plus au fond de son cœur la vive espérance et la joie qu'elle avait ressenties peu d'heures auparavant."[112] Daß der Arzt Melun absolute Ruhe verordnet hat, erscheint ihr nicht mehr als reine Vorsichtsmaßnahme, sondern verwirrt sie. Der plötzliche Gedanke während des Balls, daß sich der Zustand ihres Mannes vielleicht in eben diesem Moment verschlechtern könnte, wird ihr zur Vorahnung, um so mehr, als sie daran denkt, daß niemand die Feierlichkeiten durch eine so traurige Nachricht stören würde. In angstvoller Erwartung durchquert sie ein zweites Mal den Hof:

[111] Siehe hierzu Kap. 5.

[112] *Mademoiselle de Clermont*, S. 112.

La nuit, l'heure, le silence, tout lui rappela un souvenir déchirant dans ce moment! ... «Hélas! dit-elle, j'ai passé ici avec le même mystère il y a huit jours! ... Cette nuit s'écoula pour moi dans tous les transports de l'amour et du bonheur! ... et celle-ci! ... Cette félicité ne fut qu'un songe rapide, et cette aurore qui va luire sera peut-être pour moi le plus affreux réveil ... Arrêtons-nous ... Jouissons encore un instant, sinon de l'espérance, du moins de l'incertitude, le seul bien qui me reste! ...»[113]

Diese Situation spiegelt aber auch eine andere wider, in der die Rollen zwischen Mlle de Clermont und Melun vertauscht waren. Während der Krankheit seiner Geliebten saß Melun im Garten und konnte nur durch einen Blick durchs Fenster ahnen, was an ihrem Krankenbett vorging:

La lueur vacillante de sa lampe, qu'il apercevait à travers ses vitres, lui parut une clarté funèbre qui le fit frissonner ... On marchait dans la chambre; ce qui formait de grandes ombres fugitives qui passaient avec rapidité devant les fenêtres, et qui paraissaient s'évanouir dans les airs.[114]

Am Ende wird keine Lehre erteilt. Es gibt keine Nutzanwendung, die der Leser aus den Erlebnissen der Protagonisten ziehen kann. Nicht die Warnung vor den Folgen einer solchen Liebe ist das Ziel, sondern die Darstellung des Augenblicks, in dem die Unmöglichkeit dieser Liebe sinnfällig wird.

3.4. Zusammenfassung

Am Ende des ersten Teils dieser Untersuchung soll noch einmal der Weg nachgezeichnet werden, der vom philosophisch-moralischen *conte* zu den ersten Ansätzen der modernen Novelle führt. Den Ausgangspunkt für den Gattungswandel, der sich um 1800 abzuzeichnen beginnt, bilden die philosophisch-moralische Erzählung, die moralische Novelle und die wahre Geschichte. Diese drei Grundformen der Kurznarrativik am Ende des 18. Jahrhunderts erheben keineswegs den Anspruch, sämtliche Formen des kurzen Erzählens abzudecken. Ihre Zugehörigkeit zu bestimmten ideologischen Feldern und Traditionslinien läßt sie gleichwohl im zeitgenössischen Gattungsbewußtsein als relativ festumrissene Felder erscheinen, ohne daß diese Einteilung in jedem Einzelfall mit einer eindeutigen Benennungspraxis korreliert ist.

Die Merkmale der philosophisch-moralischen Erzählung (*conte*) sind bis in die 1760er Jahre im Wesentlichen der ironisch-geistreiche Stil,

[113] Ebd., S. 116.
[114] Ebd., S. 84.

die Dominanz der Erzählerstimme, das Fehlen eines Authentizitätsanspruchs und die starke Konstruktion, eine textuelle Organisation, welche die Aufmerksamkeit auf die eigene Verfahrensweise lenkt, die in der überwiegenden Anzahl der Fälle in einem seriell-kontrastiven Schema besteht. Die Aufklärer machen sich diese Form der Erzählung zunutze, indem sie den *conte* zum idealen Bedeutungsträger einer neuen Epistemologie machen, die das *préjugé* durch die aus eigener Erfahrung gewonnene Einsicht ersetzt. Das Durchspielen von Handlungsmöglichkeiten im seriellen Schema dient der Überprüfung von Normen und Traditionen; es basiert auf dem Prinzip des wissenschaftlichen Experiments, das unter präzise definierten Bedingungen schrittweise eine Erkenntnis zutage fördert.

Aufgrund der engen Koppelung der philosophisch-moralischen Erzählung an die Ideologie der Aufklärung verschwindet diese Erzählform spätestens am Beginn des 19. Jahrhunderts. In der Romantik wird die reine Reiteration von Erfahrungen im abstrakten Raum des Experiments obsolet. Die als marionettenhaft empfundenen Figuren des *conte philosophique* repräsentieren nun auf einmal die Kälte einer Vernunft, die ihrer empfindsamen Komponente entkleidet ist.[115]

Die *nouvelle* war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegenüber dem *conte* die unmarkierte Form. Ich habe sie vorläufig definiert als eine Prosaerzählung im Umfang von bis zu 100 Seiten, die nach einer knapp berichteten Vorgeschichte und/oder einer Rahmenerzählung einen einzigen Erzählstrang aufbaut, durchführt und abschließt. Ihre Poetik steht in enger Verbindung mit der des Romans, dem sie, als *nouvelle-petit roman*, annektiert wurde. Sie partizipiert daher an den Entwicklungen der narrativen Langform, insbesondere an der Usurpation der *sensibilité*-Lehre und der damit verbundenen Wirkungsästhetik, die spätestens seit dem Erfolg von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* ihren Siegeszug antrat. Die *nouvelle* bildet somit mit ihrer Bevorzugung einer illusionistisch-identifikatorischen Erzählweise einen diametralen Gegensatz zum *conte*, der auf Verfremdung und Distanz setzt.

In den 1760er Jahren etabliert sich die überaus populäre und erfolgreiche Sonderform des *conte moral*, die zwar ihre Ursprünge in der philoso-

[115] Interessant ist, daß Sainte-Beuve Stendhals Figuren als geschickt konstruierte Maschinen („automates ingénieusement construits") bezeichnet; so werde z.B. Julien Sorel gleich bei seinem ersten Auftreten auf seinen Charakter festgelegt (*Causeries du lundi*, Bd. IX, Paris o.J., 9 janvier 1854, S. 330). Auch Zola wirft Stendhal vor, ein Mechaniker der Seele zu sein, der seine Figuren wie kleine Maschinen entwirft: „On le sent toujours là, froidement attentif à la marche de sa machine." (*Les Romanciers Naturalistes*, notes et commentaires de Maurice Le Blond, Paris 1928, S. 75)

phisch-moralischen Erzählung hat, sich mit der Zeit aber immer mehr dem Feld der *nouvelle* annähert. Marmontel, der Schöpfer der Gattung, wendet die Formel des *conte*, der aufgrund seines märchenhaften Ursprungs zum Vehikel von Gedankenexperimenten geworden war, auf eine ernsthafte, realistische Materie an. Gegenstand des *conte moral* sind nicht die großen philosophischen Fragen, sondern die zeitgenössischen Sitten. In dem Maß, wie der *conte moral* das Verhalten des Individuums in seiner unmittelbaren (familiären) Umgebung in den Mittelpunkt stellt, tendiert er dazu, sich der Erzählverfahren der *nouvelle* zu bedienen. Der geistreiche Stil verschwindet hinter dem moralisierenden Ton, typische Konstruktionsformen des Märchens wie die Anwendung der Dreizahl werden zunehmend als künstlich empfunden. Die Folge ist, daß *conte* und *nouvelle* ihre Spezifizität immer mehr verlieren.

Um den Übertritt des *conte moral* in das Feld der *nouvelle* zu betonen, habe ich den Ausdruck ‚moralische Novelle' verwendet. Im Gegensatz zum frühen *conte moral*, wo der Terminus *moral* noch im deskriptiven Sinn zu verstehen ist, bekommt er nun eine präskriptive Bedeutung.

Die Analyse der textuellen Strategien, mit denen die zentralen Themen der moralischen Novelle – Eheanbahnung und Erziehung – auf der Ebene des *discours* transportiert werden, zeigt ihre enge ideologische Koppelung an die *sensibilité*-Lehre auf. Die Erzählmuster der moralischen Novelle steuern Figurencharakterisierung und Handlungsführung unter dem Vorzeichen einer harmonischen Einheit von Vernunft und Affekt, die ihre Grundlage in der *doctrine classique* hat. Symptomatisch ist u.a. die systematische Ausschaltung des Zufalls. Alles Akzidentielle wird umgewandelt in eine säkularisierte Providenz. Ebenso wird auch das Irrationale eliminiert. Wann immer zufällig oder irrational erscheinende Ereignisse auftreten, werden sie mit Hilfe umständlich motivierter Voraussetzungen, Vorgeschichten und Begleitumstände aufgerüstet, um sie als das Ergebnis sachlicher Zwänge oder moralischer Notwendigkeiten erscheinen zu lassen. Das Subjekt wird in der moralischen Novelle durch äußere Umstände determiniert, die ihm lediglich einen marginalen Spielraum für Eigenverantwortung lassen. Sein Bewußtsein gleicht einer Wachstafel, in der eine einmal gemachte ‚falsche' Erfahrung spurlos ausgelöscht werden kann, um der ‚richtigen' Erfahrung Platz zu machen, nämlich der Einsicht in die Gesetze einer gesellschaftlichen Ordnung, die keinen Gegensatz zwischen individuellem und sozialem Glück zuläßt. Der *conte moral* entspricht somit immer noch einer vormodernen Literaturkonzeption, die die Welt der Fiktion als eine Welt der Erhöhung begreift, in der nicht die Gesetze der empirischen Welt herrschen.

Der dritte Grundtypus, für den ich die Bezeichnung ‚wahre Geschich-

te‘ gewählt habe,[116] ist gewissermaßen die ‚Frischzellenkur‘ der Erzählung des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Er ist am Rand, z.T. sogar außerhalb des Bereichs der Belles-Lettres angesiedelt und hat daher keinen eigentlichen Gattungsstatus. Ich subsumiere darunter ein heterogenes Feld von Erzählungen, deren gemeinsamer Nenner die Berufung auf die außerliterarische Wirklichkeit ist.

Zur wahren Geschichte gehören die Nachfolger der *histoires tragiques*, wie z.B. die ‚journalistischen‘ Novellen eines Abbé Prévost, die sich in der Grauzone zwischen journalistischer Information und literarischer Fiktion bewegen. An Stelle der in den älteren *histoires tragiques* üblichen Rhetorik der Abschreckung und der Bewunderung findet man bei Prévost Nüchternheit und Bemühen um Objektivität; er verzichtet auf das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit und häufig auch auf klare Schlußsignale, die beide zu den damals gültigen Regeln des guten Erzählens gehörten.

Zur wahren Geschichte zähle ich außerdem die *anecdote*, die auf das Wahre, Charakteristische und Einmalige abzielt, und, in geringerem Maße, die *nouvelle historique*, die zwar, als literarisierte Form, der *nouvelle* zuzuordnen ist, die aber aufgrund des zunehmenden Strebens nach historischer Authentizität eigene Entwicklungstendenzen aufweist.

Die Bedeutung der wahren Geschichte für die Novellistik besteht vor allem darin, daß sie ein Reservoir an Themen und Stoffen zur Verfügung stellt, aus denen später die Autoren der Romantik schöpfen werden. In den *histoires tragiques* und ihren Abkömmlingen tritt das Unerwartete, Unerklärliche, Irrationale in Erscheinung; sie handeln von der Verletzung moralischer Normen, die eines der Leitthemen der Novelle des 19. Jahrhunderts sein wird.

In dem Maß, wie sich die Schriftstellerinnen und Schriftsteller nicht mehr für das Allgemeine, sondern für das Besondere interessieren, wird der Boden für die moderne Novelle bereitet.

[116] Rustins Ausführung zur *histoire véritable* bestätigen, daß hier nicht von einer Gattung die Rede sein kann. Sein Aufsatz zeigt überdies, daß das Festhalten an den Gattungsnamen nicht zielführend ist („L’,Histoire véritable‘ dans la littérature romanesque du XVIIIᵉ siècle français“, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 18 [1966], S. 89–102 und 254–262).

ZWEITER TEIL: JENSEITS DER OPPOSITION

4 Die moderne Novelle

Das Beispiel von *Mademoiselle de Clermont* hat gezeigt, wie das Vordringen des Historischen selbst bei einer eingefleischten Vertreterin der moralischen Novelle wie Madame de Genlis neuartige Formen des Erzählens hervorbringt, die im 19. Jahrhundert im Zusammenwirken mit der endgültigen Ablösung der klassischen Doktrin durch die romantisch-realistische Ästhetik zur Entstehung der modernen Novelle beitragen. Zweifellos kann der Strukturwandel der Novelle nicht allein auf gattungsimmanente Faktoren zurückgeführt werden, sondern müßte durch die Miteinbeziehung der ästhetischen, epistemologischen, anthropologischen und gesellschaftlichen Umbrüche der Epochenwende um 1800 ergänzt werden. Es sollte aber dennoch auch im Rahmen einer gattungsinternen Untersuchung deutlich werden, daß die Novelle des 19. Jahrhunderts keine rein erzähltechnische ‚Verbesserung' eines zuvor ‚unvollkommenen' Modells ist, sondern daß sie an den tiefgreifenden Umstrukturierungen des Sozialsystems Literatur von der Heteronomie zur Autonomie partizipiert. Die damit einhergehenden Veränderungen machen Möglichkeiten, die bereits in der Novelle des 18. Jahrhunderts angelegt waren, durch neue Kontextualisierung produktiv.

Es wird sich zeigen, daß die von Florence Goyet für die ‚klassische' Novelle von 1870–1925 beobachteten Merkmale in abgewandelter Form bereits ab 1829 zu finden sind. Dies gilt insbesondere für die antithetische Struktur, die Goyet in fast allen von ihr untersuchten Novellen festgestellt hat. Der Vergleich mit der moralischen Novelle erweist, daß die antithetische Struktur nicht vereinbar ist mit dem Fortschrittsglauben der Aufklärung, die mit der Gleichsetzung von Natur und Vernunft keinen Platz für das Böse vorsieht. Die Kehrseite der Vernunft wird marginalisiert in satirischer Verzerrung, historischer Distanzierung oder unter dem moralisierenden Deckmantel des abschreckenden Beispiels, bis es am Ende des 18. Jahrhunderts bei Sade und Laclos als das Andere der Vernunft in Erscheinung tritt.

Die moderne Novelle dagegen ist in ihrer ersten Phase vor allem eine Novelle der Grausamkeit. Die Texte enden mit gewaltsamem Tod, Hin-

richtung oder Zerstörung der Lebensträume der Protagonisten. Es scheint so, als könne nur ein blutiges Ende sich in ausreichendem Maße von den optimistischen Vorgaben der moralischen Novelle emanzipieren. Mehr als eine Widerspiegelung der Greuel der Revolution und der Revolutionskriege oder eine Konzession an die Sensationslust der Leser signalisiert die Rückkehr zu den ‚tragischen' Stoffen, daß die Zeit der wohlgefälligen Auflösung der Konflikte vorbei ist.

Die Entstehung der modernen Novelle ist nur verständlich vor dem Hintergrund der Problematisierung der Aufklärung, wie sie in den Erzählungen der *philosophes* deutlicher in Erscheinung tritt als in ihren theoretischen Schriften.[1] Es ist daher nicht erstaunlich, daß im folgenden den Erzählungen Denis Diderots, die etwa 60 Jahre vor den ersten modernen Novellen entstanden sind, ein entscheidender Anteil an deren Herausbildung zugemessen wird. Die Eigentümlichkeit ihrer Rezeptionsgeschichte[2] läßt darauf schließen, daß sie ein Potential enthalten, das erst in der romantisch-realistischen Epoche einen geeigneten Nährboden fand.[3] Auf der materiellen Grundlage der beiden in den 20er Jahren erschienenen Gesamtausgaben entdeckte die Generation von 1830 den *Erzähler* Diderot, wobei die *contes* gegenüber den Romanen eine eindeutige Vorzugsstellung genossen.

Die Gründe für diese Neuentdeckung liegen tiefer, als ein oberflächlich anmutendes Interesse für fesselnde Charaktere vermuten ließe.[4] Diderot entwickelte eine Form des *conte moral* sui generis, die nichts mehr mit der betulichen, beruhigenden Gattung Marmontels zu tun hatte, sondern vielmehr deren Grundlagen erschütterte. Das Wahre der Diderotschen Protagonistinnen und Protagonisten war nicht mehr jenes allgemeine menschliche Gesetz, das den klassizistischen Grundton der

[1] Siehe Warning, „Philosophen als Erzähler", und K. Dirscherl: *Der Roman der Philosophen*, Tübingen 1985.

[2] Während *Les Deux amis de Bourbonne* dem französischen Publikum bereits 1773 – ein Jahr später als die vielbeachtete deutsche Übersetzung – zugänglich war (siehe D. Müller: „La véritable édition originale de deux contes de Diderot", *Bulletin du bibliophile*, Juni 1928, S. 261–268), lagen die im selben Jahr in Grimms *Correspondance littéraire* verbreiteten Erzählungen *Ceci n'est pas un conte* und *Madame de la Carlière* erst mit der von Naigeon herausgegebenen Gesamtausgabe von Diderots Werken 1798 in gedruckter Form vor. Die Reaktionen darauf waren verhalten bis ablehnend.

[3] Siehe hierzu K. Ackermann: „Die Rezeption von Diderots Erzählungen in Deutschland und in Frankreich", in: *Französisch-deutscher Kulturtransfer im ‚Ancien Régime'*, hg. von G. Berger und F. Sick, Tübingen 2002, S. 113–143; S. Swahn: „Balzac et la littérature révolutionnaire", *L'Année balzacienne* 11 (1990), S. 403–420; S. J. Gendzier: „Balzac's changing attitudes toward Diderot", *French Studies* 19 (1965), S. 125–143.

[4] Insbesondere Sainte-Beuve begeisterte sich für die Außergewöhnlichkeit von Diderots leidenschaftlich liebenden oder hassenden Heldinnen („Diderot", in: *Revue de Paris*, 1831).

aufklärerischen Literatur ausmachte.[5] Wie wir bei der Analyse von *Ceci n'est pas un conte* gesehen haben, spielt Diderot den Einzelfall gegen die Regel aus. Der individuelle Fall ist interessanter als die moralische Lehre, die ihm zugrundezuliegen scheint. Es handelt sich um eine Umkehrung des *conte moral*, der seine Legitimation daraus bezieht, daß er den moralischen Nutzen in den Vordergrund stellt. Indem der Epilog von *Ceci* die in sich abgerundete, ausgewogene Konstruktion der beiden von A. vorgetragenen Geschichten mitsamt der von B. daraus abgeleiteten ‚Regel' problematisiert, macht er den Abstand deutlich zwischen der zum Zwekke der Illustration einer These erzählten Geschichte und der Wirklichkeit. Der Leser ist dadurch nicht nur Adressat einer Geschichte, sondern er wird selbst in den Vorgang einer moralischen Urteilsfindung involviert, die in letzter Instanz nur auf individuellen Entscheidungen basiert.

Karlheinz Stierle hat die Umkehr von der ‚Geschichte als Exemplum' zum ‚Exemplum als Geschichte' als den „Übergang des Exemplarischen in den Zustand seiner Problematisierung" beschrieben:

> Noch ehe das Exemplum als einfache Form am Ende des 18. Jahrhunderts sein geschichtsphilosophisch begründetes Ende fand, wurde diese Umkehr zweimal paradigmatisch vollzogen: Zuerst in Boccaccios Novellen, dann in Montaignes *Essais*.[6]

Es ist nur folgerichtig, wenn diese Reihe ergänzt wird durch einen Autor, der gerade zu dem Zeitpunkt, an dem mit dem *conte moral* eine der letzten exemplarischen Gattungen ihren Höhepunkt erlebt, diese in einen zur Beurteilung vorgelegten Kasus umwandelt. Die Erzählungen Diderots, der wie wenige andere die Aporien der Aufklärung aufgedeckt hat, bilden somit die Voraussetzung für einen neuartigen Umgang mit der kurzen Narrativik, allerdings unter Verkürzung um ihre spezifisch aufklärerische Intention, weil sie nur so den Vorstellungen der Romantiker von einem Sprachkunstwert entsprachen. Diderots Erzählungen werden einen Leitfaden dieses Kapitels bilden, dessen Ziel es ist, die mit den Namen Mérimée, Stendhal und Balzac verbundene Entstehung der modernen Novelle ab 1829 anhand von Konzepten zu beschreiben, die sie als einen Paradigmenwechsel in der Geschichte der Gattung kenntlich machen.

Diderots durch die Reflexion über die Exotik geschärfte Wahrnehmung für das Befremdende in der eigenen Kultur führt einen distanzierenden Blick in die Literatur ein, der eine Abkoppelung des Realitäts-

[5] Vgl. May, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle*, S. 185.

[6] K. Stierle: „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte", in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hg. von R. Koselleck und W.-D. Stempel, München 1973, S. 361.

substrats von seiner moralischen Deutung und damit die Darstellung einer Welt einleitet, in der die Zeichen nicht mehr eindeutig lesbar sind. Seine im Epilog zu *Les Deux amis de Bourbonne* entwickelte Theorie der „petites circonstances", zumeist (miß)verstanden als Theorie des ‚realistischen' Details, formuliert das Prinzip der paroxystischen Figurendarstellung, einer weiteren von Goyet herausgearbeiteten Eigenschaft der modernen Novelle. Die paroxystische Charakterisierung treibt die Eigenschaften der Helden dergestalt auf die Spitze, daß diese Zuspitzung sich auf sämtliche Ebenen des Textes ausdehnt und so zur Erzeugung der antithetischen Struktur beiträgt.[7] In der narrativen Kurzform hat das Detail eine grundsätzlich andere Funktion als im Roman: Es dient nicht in erster Linie dazu, die Kategorie des Realen zu repräsentieren[8], sondern trägt zur Erzeugung des sich im Erzählschluß offenbarenden Effekts bei.[9] Das Detail als Bestandteil der polarisierenden Technik des Paroxysmus ersetzt die in der vormodernen Novelle dominierende Proliferation der Intrige. Die gleichzeitige Entstehung der phantastischen und der realistischen (modernen) Novelle, die sich hinsichtlich ihrer antithetischen Strukturierung nicht voneinander unterscheiden, ist ein Indiz dafür, daß es sich bei der Novelle nicht um eine Gattung handelt, deren primäre Intention die Widerspiegelung der Wirklichkeit ist.

Neben Diderot sind es vor allem Vivant Denon, Madame de Genlis, Madame de Staël und der Marquis de Sade, deren Erzählungen Konzepte entwickeln, welche die ideologische Basis des *conte* und der moralischen Novelle unterminieren. Eine privilegierter Stellung nehmen in dieser Hinsicht pointierte und/oder offene Erzählschlüsse ein. Die Pointe wird dabei als Entladung der durch die antithetische Struktur aufgebauten Spannung verstanden, die Offenheit als Resultat einer nicht mehr eindeutigen Zuordnung von Phänomenen und ihrer Deutung. In Verbindung mit den Veränderungen der Zeitkonzeption um 1800 führt die Schlußorientierung in der Novelle – einer Gattung, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine deutliche Tendenz zur Konzentration und Verkürzung erkennen läßt – zu einer akzentuierten Temporalität, die auf der

[7] „L'une des caractéristiques des nouvelles classiques est que le paroxysme s'étende à l'ensemble du matériel narratif: non pas les héros, mais tous les éléments qui joueront un rôle dans la narration. Le paroxysme fait tache d'huile, comme si [...] la nouvelle poussait à la limite tout ce dont elle s'empare." (Goyet, *La Nouvelle...*, S. 24)

[8] R. Barthes: „L'effet du réel", *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

[9] Für die moderne Novelle gilt in besonderem Maße, was Balzac in einer Notiz zur ersten Ausgabe der *Scènes de la vie privée* über die das innovative Potential des realistischen Romans gesagt hat: „[...] aujourd'hui que toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées, que toutes les situations ont été fatigées, que l'impossible a été tenté, l'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront le mérite des ouvrages improprement appelés *Romans*" (zit. nach M. Labouret: „La Femme sauvage et la petite maîtresse", S. 151).

einen Seite eine Beschleunigung mit sich bringen kann, auf der anderen Seite aber auch eine Verdichtung und Problematisierung der Zeit. Diese ist strukturell mit einer fundamentalen Ambiguität, thematisch mit einer Bevorzugung für das Geheimnis gekoppelt, ein Geheimnis, dessen Enthüllung im Unterschied zur vormodernen Novelle gerade keine Enträtselung, sondern eine weitere Steigerung der Ambiguität mit sich bringt.

Die genannten Konzepte Exotik und Distanz, Antithetik und Paroxysmus, Schlußorientierung und Pointe sowie Ambiguität und Geheimnis, die entweder aus dem Umfeld der Aufklärung bzw. der Aufklärungskritik hervorgehen oder auf Verfahren der ,wahren Geschichte' zurückzuführen sind, sollen im folgenden Kapitel anhand einzelner Erzählungen des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorgestellt werden, wo sie bereits in mehr oder weniger ausgebildeter Form anzutreffen sind, allerdings zumeist noch eingebunden in die Gattungskonventionen der philosophisch-moralischen Erzählung oder der moralischen Novelle. Erst von dem Moment an, in dem sie sich um 1830 zu einem neuen Komplex verbinden, können sie ein verändertes Gattungsbewußtsein konstituieren. Vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Verlusts eines gemeinsamen Wertehorizonts, der Historisierung und damit Veränderung der Zeitkonzeption, des Auseinanderklaffens der eindeutigen Zuordnung von Zeichen und Bezeichnetem und der Problematisierung des Ursache-Wirkungs-Konnexes gewinnen isolierte Techniken, Verfahren und Themen, die die Kurznarrativik des 18. Jahrhunderts entwickelt hat, eine neue Wertigkeit und kristallisieren sich zu einem neuen Merkmalskonglomerat. Anhand einer Analyse von Stendhals Novelle *Le Philtre* soll daher am Schluß des Kapitels das Zusammenwirken der novellistischen Konzepte dargestellt werden.

4.1 Exotik und Distanz

Zu den neuen Themen der modernen Novelle zählt zweifellos die Exotik. In der Tat gibt es um 1830 kaum einen Novellenautor, der sich in seinen Texten nicht den Reiz fremder Schauplätze oder zumindest fremdländischer Helden zunutze macht.

Das Beispiel von Madame de Staëls Erzählungen *Zulma* und *Mirza* hat gezeigt, daß bereits die Verlegung in einen exotischen Kontext erste Ansätze zu einer Überwindung der moralischen Novelle mit sich bringen kann. Getreu ihrer Konzeption der *fiction naturelle*[10] konzentriert

[10] *Essai sur les fictions*, in *Recueil de morceaux détachés par Mad. la Bne Stael de Holstein*, Lausanne & Paris 1795, S. 13–60.

sich die Autorin allerdings auf die Darstellung der Leidenschaften und beschränkt sich, was die Evozierung von Lokalkolorit betrifft, auf die Nennung einiger weniger Namen fremder Orte und Völker.[11] Ihre beiden Novellen sind insofern typisch für die Exotik im 18. Jahrhundert: Man sucht nicht so sehr das Fremde als vielmehr die Bestätigung der eigenen Vorstellungen und Ideen. Die Exotik der Aufklärung beruht nicht auf eigener Anschauung, sondern wird aus zweiter Hand bezogen; sie wird instrumentalisiert, um die Grundlagen der eigenen Kultur in Frage zu stellen. Die *philosophes* setzen sie als Waffe im Kampf gegen das Vorurteil ein, indem sie auf die Relativität kultureller Werte verweisen; die Romane insbesondere der letzten Jahre des Jahrhunderts legen durch exotische Themen die Absurdität des europäischen Moralsystems bloß.[12]

Dies gilt auch für *Paul et Virginie*, den ersten Roman der französischen Literatur, dessen Exotik auf den eigenen Reiseerfahrungen des Autors beruht. Die darin dargestellte matriarchalische Gesellschaft ist ein Gegenentwurf zu der patriarchalisch geprägten Europas. Nachhaltiger wirkte Bernardin de Saint-Pierres Roman durch die Schilderungen einer subtropischen Natur, deren Vegetation, Klima, Farben, Düfte, Tierwelt u. a. sich in jeder Hinsicht von der vertrauten Welt Europas unterscheidet.[13]

Eine Vielzahl von Eindrücken aus dem Ausland begünstigte um 1800 die exotische Mode. Durch die Revolutionskriege waren viele Franzosen in alle Teile Europas gekommen; die zurückkehrenden Emigranten brachten neue Erfahrungen mit; die Verbesserungen der Transportmittel und Verkehrswege machten auch entfernte Regionen leichter zugänglich.[14]

[11] Vgl. R. Mercier: „De la couleur locale dans quelques nouvelles françaises de la fin du XVIIIe siècle", in: *Actes du VIIIe Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée*, hg. von B. Kopeczi und G. M. Vajda, Bd. I, Stuttgart 1980, S. 385–390, und C. Seth: „Traduction, transposition ou œuvre de fiction pure, la nouvelle exotique à la fin du XVIIIe siècle", in: *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, hg. von V. Engel und M. Guissard, Ottignies 1997, S. 196–206.

[12] B. Didier: „L'Exotisme et la mise en question du système familial et moral dans le roman à la fin du XVIIIe siècle: Beckford, Sade, Potocki", in: *Transactions of the Fourth International Congress on the Enlightenment*, hg. von Th. Besterman, Oxford 1976, S. 571–586.

[13] Die ausgiebigen deskriptiven Elemente in Saint-Pierres Erzählung *La Chaumière indienne* veranlassen Laurette Celestine, diesen Text, der alle strukturellen Merkmale eines *conte philosophique* aufweise, auf stilistischer Ebene der *nouvelle* zuzuordnen („*La Chaumière Indienne* de Jacques-Henri-Bernardin de St-Pierre: conte et/ou nouvelle? Variations génériques sur une gamme unitaire", in: *Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles 1700–1820*, hg. von M. Cook, Oxford 2000, S. 236).

[14] R. Mathé: *L'Exotisme*, Paris 1985, S. 118f.

Zur selben Zeit weckten Chateaubriand und Madame de Staël in Frankreich ein Interesse für die Literaturen des Mittelalters und der anderen europäischen Nationen.

Die Novelle als eine Gattung, die sich von ihrem Ursprung an schon immer dem Neuen und Unbekannten verschrieben hat, bleibt nicht unberührt von dieser Entwicklung. Wenn im folgenden die These vertreten wird, daß die Exotik eine Neustrukturierung der Novelle mit sich bringt, dann gilt dies unter der Voraussetzung, daß mit Exotik nicht in erster Linie eine thematische Kategorie gemeint ist. Daß die Erneuerung der Gattung nicht allein den exotischen Themen zu verdanken ist, zeigt die Tatsache, daß – wie weiter unten ausführlicher dargestellt werden soll – das korsische Sujet von *Mateo Falcone*, der nach übereinstimmender Meinung ersten modernen französischen Novelle, bereits ein halbes Jahrhundert zuvor von Baculard d'Arnaud für eine *anecdote* aus den *Délassements de l'homme sensible* bearbeitet worden war.[15]

Nicht die Sujets generieren die moderne Novelle, sondern die moderne Novelle transformiert durch eine neue textuelle Organisation bereits vorhandene Sujets.[16] Florence Goyet hat das Wort von der ‚exotischen' Novelle geprägt.[17] Die metaphorische Verwendung dieses Terminus indes kann Anlaß zu Mißverständnissen geben. Die Bedeutung des Wortes ‚exotique' weist seit seinem Erstbeleg bei Rabelais (1548) eine zweifache Verschiebung auf: Zum einen kommt es zu einem Übergang vom Bereich der Natur („plantes exotiques") auf den der Kultur („termes exotiques"), zum anderen verliert das Wort seinen ursprünglich objektiven, Reversibilität implizierenden Charakter („étranger") und wird zu einem subjektiven Wert, der nur mehr in eine Richtung weist und eine klare europozentrische Komponente bekommt: „De ce qui n'est pas d'ici à ce qui est perçu comme bizarre, anormal, la distance est faible."[18] Das daraus abgeleitete, im 19. Jahrhundert entstehende Substantiv „exotisme" trägt von Beginn an den Doppelcharakter einer objektiven und einer subjektiven Qualität: Exotik als Eigenschaft des Fremden und Exotik als Blick auf das Fremde. Die mit letzterer Bedeutung verbundene Wertekonnotation

[15] Auch Godenne vertritt die These, daß die Schwäche der Novellen um 1800 auf das Fehlen geeigneter Sujets zurückzuführen sei („Les Débuts de la nouvelle narrée à la première personne [1645–1800]", *Romanische Forschungen* 82 [1970], S. 267).

[16] Vgl. H. Schlaffer: „Bei der Novelle [...] sind neue Stoffe immer nur Zutaten zur festgeprägten Form. Ihr Wandel vollzieht sich nicht durch die Stoffwahl, sondern in der Umstrukturierung grundsätzlicher Konstellationen, wie der von Figur und Raum." (*Poetik der Novelle*, S. 81)

[17] Goyet, *La Nouvelle...*, S. 91–105.

[18] V. Maigne: „Exotisme: évolution en diachronie du mot et de son champ sémantique", in: *Exotisme et création. Colloque int. de Lyon, 1983*, Lyon 1985, S. 10.

ermöglicht eine Ausweitung von der geographischen auf die zeitliche[19] und soziale Exotik.

Goyet verwendet den Ausdruck Exotik in der letztgenannten, erweiterten Extension, nämlich als metaphorische Bezeichnung für die durch den Publikationsmodus der naturalistischen Novelle bedingte Distanz zwischen Lesern und Figuren:[20] Die dargestellte Welt der Novellen ist, wie sie anhand der für die jeweiligen Texte als Medien fungierenden Zeitschriften nachweist, immer eine andere als die Welt der von ihnen anvisierten Leserkreise.[21]

Die naturalistische Novelle mit ihren vermeintlich alltäglichen, durchschnittlichen Helden entwickelt zu diesem Zweck subtile Techniken der teils expliziten, teils impliziten Distanzierung, die meist einer Disqualifizierung der Figuren gleichkommt.[22] Dagegen scheint die Bevorzugung der Romantik für das Außergewöhnliche, Bizarre, Einmalige bereits mit der Wahl eines exotischen Schauplatzes oder eines ungewöhnlichen Helden eine Distanz zur Erfahrungswelt des Lesers herstellen zu können. Dies darf uns jedoch nicht dazu verleiten, bereits in der Verwendung eines exotischen Sujets ein Zeichen für einen Gattungswandel der Novelle zu sehen. So bleibt z.B. Saintines 1830 in der *Revue de Paris* erschienene Erzählung *L'Ile du cocotier* trotz ihrer Situierung im indischen Ozean eine moralische Novelle: Die maledivische Insel ist nichts als eine Variante der *campagne* als eines Ortes des Rückzugs und der Abgeschiedenheit von den Verführungen der gesellschaftlichen Welt; der alte Mann, der dort ein bedürfnisloses Leben führt, ist ein typischer *philosophe*, der kontrastiv einem trotz materiellen Überflusses stets unzufriedenen Engländer gegenübergestellt wird.[23]

Erst wenn das Fremde als eine problematische Kategorie auftaucht, kann die Exotik für die Erzeugung einer antithetischen Struktur funktio-

[19] Vgl. Théophile Gautier in einem Brief an die Brüder Goncourt: „Il y a deux sens de l'exotique: le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc... Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est ce goût de l'exotisme à travers les temps: par exemple Flaubert serait heureux de forniquer à Carthage" (zit. nach Maigne, „Exotisme...", S. 12).

[20] „La grande loi du genre de la nouvelle ‚classique' est *L'exotisme*. Ceci peut étonner ou choquer s'agissant de l'époque naturaliste, dont on sait qu'elle a refusé le dépaysement facile dont la période précédente avait abusé. Certes, il y a moins de textes exotiques au sens strict, mais on peut retenir le terme pour désigner de façon plus générale la *distance* essentielle entre les lecteurs et les personnages." (Goyet, *La Nouvelle*..., S. 91)

[21] Vgl. F. Goyet: „L'exotisme du quotidien: Maupassant et la presse", in: *Maupassant multiple*. Actes du colloque de Toulouse, 13–15 décembre 1993, hg. von Y. Reboul, Toulouse 1995, S. 17–28.

[22] „La stratégie globale de la nouvelle classique repose sur une mise à distance qui est le plus souvent une disqualification." (Goyet, *La Nouvelle*..., S. 133)

[23] X.-B. Saintine: *L'Ile du cocotier*, in: *Revue de Paris*, Bd. XI, 1829, S. 126–137.

nalisiert werden. Wenn aber nicht die geographische Ferne, sondern der verfremdende Blick ausschlaggebend ist, muß ,Exotik' nicht mehr auf das Fremdländische begrenzt bleiben, sondern kann auch im Hier und Jetzt in Erscheinung treten.

Diderot : Les deux amis de Bourbonne

Die Erzählung *Les Deux amis de Bourbonne* zeigt, wie Diderots Blick auf fremde Kulturen – die auch er nur aus Reiseberichten kannte[24] – den Blick auf die eigene schärfte. Als implizite Kritik an Saint-Lamberts 1770 erschienenem *conte iroquois Les Deux amis* transferiert sie die Exotik ins eigene Land. Obwohl ihre Helden Félix und Olivier als Zeitgenossen präsentiert werden, erscheinen sie wie vollkommen fremdartige Figuren, die sich mit den Mitteln der psychologischen Analyse, die die Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts bereitgestellt hat, nicht begreifen lassen.

Bekanntlich geht *Les Deux amis de Bourbonne* auf eine Mystifikation zurück, deren unmittelbares Opfer Diderots Bewunderer Jacques André Naigeon war. Dieser stand in Briefwechsel mit Madame de Prunevaux, der Tochter der mit Diderot befreundeten Madame de Meaux. Diderot war den beiden Damen während seines Aufenthaltes in den Bädern von Bourbonne im August 1770 begegnet und nutzte die bestehende Korrespondenz, um seine Erzählung von den beiden Freunden als angeblich von Madame de Prunevaux verfaßten Brief an Naigeon zu schicken. Obwohl dieser sich gerühmt hatte, jede Zeile Diderots an ihrem Stil zu erkennen, bemerkte er nicht, daß der Brief aus der Hand des von ihm bewunderten Schriftstellers stammte. Entzückt von der Geschichte der beiden Freunde, erkundigte er sich nach weiteren Nachrichten von ihnen, die Diderot ihm in einem zweiten Brief, wiederum durch die Vermittlung Madame de Prunevaux', lieferte.

Diese beiden Briefe erschienen in überarbeiteter und ergänzter Form kurze Zeit später, am 15. Dezember 1770, in der *Correspondance littéraire*.[25] In einer Vorbemerkung erläutert der Herausgeber Grimm, weshalb die *Correspondance* einen weiteren Text über das in jenem Jahr schon mehrfach behandelte Thema der „deux amis" aufnehme:[26]

[24] Zu nennen ist hier vor allem der Reisebericht Bougainvilles, dessen fiktives *Supplément* zusammen mit *Ceci n'est pas un conte* und *Madame de la Carlière* ein Triptychon bildet.

[25] Eine Übersicht über die drei Fassungen des Textes findet man bei J.-C. Rebejkow: „Quelques réflexions sur la révision des *Deux amis de Bourbonne* par Diderot", *Les lettres romanes* 50 (1996), S. 193–209.

[26] Im selben Jahr war eine Reihe von Werken mit ähnlichen Titeln erschienen: neben Saint-Lamberts Erzählung *Les Deux amis* sind dies u.a. Beaumarchais' Stück *Les Deux amis*

Denis Diderot essaya entre autres de réhabiliter les deux amis, et il croira les avoir vengés de toutes les injures que leurs historiens leur ont attirées cette année, si le conte que vous allez lire peut mériter votre suffrage.[27]

Eine Zwischenbemerkung vor dem zweiten Teil der Erzählung nennt denjenigen Text, den Diderot mit *Les Deux amis de Bourbonne* einer impliziten Kritik unterwirft:[28]

Le petit frère avait envoyé à la petite sœur à Bourbonne le petit conte iroquois des *Deux Amis*, par M. de Saint-Lambert, qui venait d'être imprimé, et la petite sœur, en ripostant par le petit conte des *Deux Amis de Bourbonne*, échappé sans effort à la plume du philosophe, voulut faire sentir au petit frère qu'il y avait plus de prétention et de fatigue, que d'effet dans le conte iroquois.

Das Ziel von Diderots Mystifikation war nicht so sehr, eine fiktive, möglicherweise gar unwahrscheinliche Geschichte für bare Münze auszugeben. Er wollte vielmehr testen, ob Naigeon durch die erfundene Geschichte hindurch jene Erzählung, auf welche dieser seine Briefpartnerin kurze Zeit zuvor enthusiastisch hingewiesen hatte, als Hypotext[29] erkennt. Das war nicht der Fall, obwohl es auffällige Parallelen zwischen den beiden Texten gibt. Bereits bei Saint-Lambert, der seine Handlung bei den Irokesen ansiedelt, findet sich die Symmetrie der Lebensläufe des Freundespaars:

Tolho & Mouza, deux jeunes Iroquois du village d'Ontaïo, étaient nés le même jour dans deux cabanes voisines & dont les habitans, unis par serment, avoient résisté ensemble à leurs ennemis, aux besoins & aux accidens de la vie.

Dès l'âge de quatre à cinq ans, Tolho e Mouza étaient unis comme leurs pères: ils se protégeoient l'un l'autre dans les petites querelles qu'ils avoient avec d'autres enfans; ils partageoient les fruits qu'ils pouvoient cueillir. Amusés par les mêmes jeux, occupés par les mêmes choses, ils passoient leurs jours ensemble dans leurs cabanes, sur la neige ou sur le gazon. Le soir leurs parens avoient peine à les séparer, & souvent la même natte servoit de lit à tous deux.[30]

ou le Négociant de Lyon und ein Roman von Sellier de Moranville mit dem Titel *Les Deux amis ou le comte de Méralbi.*

[27] Diderot, *Œuvres complètes,* Bd. XII, S. 437.

[28] Vgl. den Brief Diderots an Grimm vom 8. September 1770: „Nous avons employé quelques moments doux de nos soirées à faire des contes à Naigeon [...]. Parmi ces contes, vous en verrez un où, sous les noms d'Olivier et de Félix, je fais une critique des *Deux Amis* de Saint-Lambert, si fine que lui-même peut-être ne s'en apercevrait pas [...]" (ebd., S. 415).

[29] Vgl. G. Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993 [Palimpsestes, 1982], S. 18.

[30] Saint-Lambert: *Contes américains: l'Abenaki, Ziméo, Les deux amis*, hg. von R. Little, Exeter 1997, S. 27.

Wie bei Diderot retten sich die beiden Freunde gegenseitig das Leben, allerdings nicht im Krieg, sondern auf der Jagd, und verlieben sich in dasselbe Mädchen, Erimé. Dieser Konflikt findet darin seine Lösung, daß Erimés Onkel, der die drei jungen Menschen anfangs vor den Folgen ihrer Dreiecksbeziehung warnt,[31] gerührt von ihrer gegenseitigen Freundschaft und Liebe, die ungewöhnliche Verbindung zu unterstützen bereit ist:

> Alors le vieillard, touché de l'état cruel de ces deux jeunes Héros, attendri par leus larmes, plein de respect pour leur amitié généreuse, assuré que sa nièce [...] vivroit dans l'opulence & respectée de son Village [...], persuadé que la délicatesse & la force de leur amitié les rendroit ingénieux à prévenir la jalousie, convaincu même que la conduite que ces deux Amis se proposoient de tenir avec Erimé, pouvoit leur faire éviter non toutes les peines, mais toutes les dissentions [sic]; entraîné aussi par le sentiment des services qu'ils avoient rendus à sa nièce & à lui [...], il leur promit de les servir avec chaleur auprès d'Erimé.[32]

Saint-Lamberts Erzählung schreibt sich damit in die Tradition des *conte moral* ein,[33] auch wenn die am Ende geschlossene Ehe zu dritt den christlich-bürgerlichen Moralvorstellungen widerspricht. Die Dreiecksbeziehung ist indes nicht Ausdruck einer libertinär-hedonistischen Gesinnung, sondern geschieht im Namen einer Versöhnung von Freundschaft und Liebe. Diese ist möglich durch die Situierung in einem exotischen Kontext, innerhalb dessen die Dreierbeziehung lediglich ein Verstoß gegen den „usage", nicht aber gegen die ethischen Normen ist. Im Rahmen einer Gesellschaft, in der das natürliche Gefühl in geringerem Maße als in der europäischen durch zivilisatorische Zwänge unterdrückt wird, stellt die Lösung des Liebeskonflikts durch spontane Rührung die utopische Variante der traditionellen Konfliktlösungsstrategie im *conte moral* dar.

Der Kriminalfall des aufständischen Freundespaares in *Les Deux amis de Bourbonne* könnte durchaus in Pitavals *Causes Célèbres* figurieren.[34] Diderot verlegt die Handlung von Saint-Lamberts Erzählung in das zeitgenössische Frankreich. Seine beiden Freunde sind keine *bons sauvages*, sondern arme Köhler, die gegen die Willkür der Obrigkeit aufbegehren. Der bei Saint-Lambert verwendete Pseudokonflikt wird zwar anzitiert,

[31] „Le vieillard fut d'abord opposé à une sorte d'union qui, sans être contraire au caractère & aux mœurs des Iroquois, n'étoit pas dans leurs usages. Il sentit que cette union avait des dangers; il les fit voir aux deux Amis; il les exhortoit à combattre leur passion." (Ebd., S. 43)

[32] Ebd.

[33] Vgl. die „Introduction" zu den *Contes* in Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII: „au-delà de Saint-Lambert, c'est Marmontel surtout qui est visé" (S. 361).

[34] Sgard vermutet, daß Diderot die *Causes Célèbres* nicht als Quelle verwendet hat, weil ihn vor allem die Aktualität interessierte („La littérature des *Causes célèbres*", S. 470).

aber nur, um das Problem durch Félix' freiwilligen Rückzug mit noch größerer Leichtigkeit aus der Welt zu schaffen: „le premier qui s'aperçut de la passion de son ami, se retira. Ce fut Félix. Olivier épousa".[35]

Indem Diderot das Konfliktpotential der privaten Liebesbeziehung spielerisch ignoriert, kann er den eigentlichen – gesellschaftlichen – Konflikt hervorheben, welcher durch das Aufeinanderprallen der Werte der Freundschaft mit denen der staatlichen Autorität entsteht. Félix sucht aus Lebensüberdruß bewußt die Gefahr. Er schließt sich den Schmugglern an, wird verhaftet, zum Tode verurteilt und von Olivier, der dabei das Leben verliert, kurz vor der Hinrichtung befreit. Die Konfrontation mit der Justiz lastet von da an wie ein Fluch auf ihm, dem er nicht entkommen kann.

Diderot benutzt die durch die Textsorte ‚Brief' hergestellte Kommunikationssituation – in Briefen erzählt man sich gewöhnlich keine Märchen, sondern wahre Geschichten –, um den *conte moral* als utopische Konstruktion zu entlarven. Die Briefform erlaubt ihm die Verwendung authentizitätsstiftender Verfahren, wie wir sie in Prévosts *Contes singuliers* gefunden haben: das fingierte Nicht-Wissen, die Berufung auf Gerüchte und die Distanzierung davon. Erzählereingriffe wie „C'est ce que je ne saurais vous assurer"; „on prétend [...]: pour moi, je n'en crois rien"[36] lenken die Aufmerksamkeit des Lesers von den berichteten Fakten ab und verlagern sie auf ihre Bewertung durch den Erzähler. Wenn dieser z. B. behauptet, daß er nicht glaube, daß Felix auf seine Verletzung stolz war, dann muß es – so die dahinterstehende Logik – die Verletzung gegeben haben.[37] Bei Umberto Eco kann man nachlesen, wie dieses Verfahren erfundene Nachrichten zu wirklichen werden lassen kann.[38]

Saint-Lambert dagegen versucht Authentizität durch das Einflechten von Informationen aus Reiseberichten herzustellen. Als Quelle für die Darstellung der Sitten und Gebräuche der Irokesen[39] gibt er im Text selbst die *Variétés Littéraires* an.[40] Die Details, die er daraus entnimmt,

[35] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 440.

[36] Vgl. die Klassifizierung dieser Erzählereingriffe bei M.-H. Chabut: „Topoi d'intervention narrative dans ‚Les deux amis de Bourbonne' de Diderot", in: *Colloque de la SATOR à Fordham*, hg. von J. Macary, Paris/Seattle/Tübingen 1991, S. 212–124.

[37] Zur Steigerung der Glaubwürdigkeit trägt weiterhin bei, daß die Detailgenauigkeit proportional zur Entfernung des Geschehens von Bourbonne abnimmt, bis sich Félix' Spuren im fernen Preußen verlieren.

[38] Vgl. U. Eco, *Im Wald der Fiktionen*, S. 131–153.

[39] Hellegouarc'h schreibt dazu: „Le contexte historique, géographique et ethnologique [...] est exact, ou du moins conforme à ce qu'on pouvait en connaître." (*Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 321)

[40] „Selon l'auteur du Mémoire sur les mœurs des Iroquois, cité dans les *Variétés Littéraires*" (Saint-Lambert, *Contes américains*, S. 29).

sind aber nur pittoreske Einzelheiten, künstlich-gefällige Dekoration, die die Erzählung in eine märchenhafte Ferne rückt.

Während Saint-Lambert vor allem auf exotische Details wie die religiösen Bräuche der Indianer setzt, welche ausführlicher Erklärungen bedürfen, betont Diderot das Gewöhnliche und Alltägliche, das gerade nicht beschrieben zu werden braucht, weil es den Lesern vertraut ist. Dies trägt bedeutend zur Verknappung seiner Erzählung bei: Die Episoden, die im ersten Brief von *Les Deux amis de Bourbonne* geschildert werden, sind bei Saint-Lambert durch die ausführlichen Schilderungen von exotischer Landschaft und fremden Sitten sowie die wortreichen, ebenfalls das Lokalkolorit unterstreichenden Äußerungen der Helden zwölfmal so lang.

Die Verwendung von Verfahren der journalistischen Novelle, wie wir sie am Beispiel von Prévost gesehen haben, ermöglicht Diderot eine starke Zurücknahme der Allwissenheit des Erzählers. Die Darstellung des nur in externer Fokalisierung gezeigten Félix'[41] geht bei Diderot jedoch weit über die Fingierung eines neutralen, scheinbar glaubwürdigen, da nur die Fakten wiedergebenden Berichtsstils hinaus. Die folgende Stelle beschreibt, wie die Köhlerin in der Nacht den zurückgekehrten Félix mit der Leiche ihres Mannes vor dem Eingang ihrer Hütte vorfindet:

> Elle s'éveille; elle ne trouve point son mari à côté d'elle; elle cherche des yeux Félix; point de Félix. Elle se lève; elle sort; elle voit; elle crie; elle tombe à la renverse. Ses enfants accourent, ils voient; ils crient; ils se roulent sur leur père; ils se roulent sur leur mère. La charbonnière, rappelée à elle-même par le tumulte et les cris de leurs enfants, s'arrache les cheveux, se déchire les joues; Félix immobile au pied de son arbre, les yeux fermés, la tête renversée en arrière, leur disait d'une voix éteinte: Tuez-moi. Il se faisait un moment de silence; ensuite la douleur et les cris reprenaient, et Félix leur redisait: Tuez-moi; enfants, par pitié, tuez-moi.[42]

Der auffällige Gebrauch von Stilmitteln wie Anapher, Parallelismus, Parataxe, Klimax und Epanalepse bewirkt eine emphatische Distanzierung vom Helden, dessen Leid durch die Kontrastierung mit den konventionellen Verzweiflungsgesten der Frauen und Kinder in seiner Undurchdringlichkeit als inkommensurabel dargestellt wird.

Die aus der ,wahren Geschichte' abgeleitete, durch Diderots Stil literarisierte[43] Erzähltechnik bekommt durch die Verbindung mit seiner Kri-

[41] Vgl. Chartier, „Parole et mystification", S. 244f.

[42] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 446.

[43] Léopold Peeters hat die stilistischen Mittel, die Diderot in seiner Erzählung anwendet (Verwendung dramenspezifischer Verfahren, reportageähnlicher Wechsel der Tempora, Beschleunigung der Erzählung u. a.) detailliert analysiert („Le style épique dans les contes de Diderot", in: *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Bd. II, Montpellier 1978, S. 717–729).

tik an einem zentralen Konzept der Aufklärung, dem Mythos vom guten Wilden, einen vollkommen neuen Akzent. Indem Diderot das Bild des *bon sauvage* in die zeitgenössische Wirklichkeit überträgt, dekuvriert er es als einen evasiven Mythos, geschaffen von gebildeten Franzosen, die zwar entzückt die noch nicht von der Zivilisation korrumpierte Güte des Naturmenschen in exotischen Gefilden goutieren, die aber schockiert reagieren, sobald es jemand wagt, in der eigenen Gesellschaft natürliche Tugenden an den Tag zu legen.[44]

Diderots Helden sind nicht eine Projektion zivilisationsmüder Europäer, sondern eine Provokation. Wenn er von ihnen schreibt:

> Mon Olivier et mon Félix ne disent rien de ce que disent les deux Iroquois et font toujours le contraire[45],

dann distanziert er sich damit von einem Saint-Lamberts Erzählung inhärenten Widerspruch. Obwohl es dort am Beginn heißt: „les Sauvages parlent peu, parce qu'ils ont peu d'opinions, et que ces opinions sont les mêmes"[46], werden die Protagonisten nicht müde, sich immer wieder verbal ihrer gegenseitigen Freundschaft zu versichern.

Diderots Kritik am Mythos vom guten Wilden weist aber einen noch viel radikaleren Akzent auf. Anne Christel Recknagel hat auf den instinktiven Charakter der Freundschaft zwischen Félix und Olivier (die im übrigen, anders als Tolho und Mouza, Blutsverwandte sind) aufmerksam gemacht, der sich in der Passivität ihres Handelns widerspiegelt:[47] Félix wirft sich mechanisch vor Olivier, um ihn vor einem Säbelhieb zu retten; sie reagieren wie bewußtlos auf das, was das Leben ihnen an Schicksalsschlägen bringt; ihre Abenteuer sind endlos erweiterbar („cent fois"). Ihre Freundschaft wird vom Erzähler charakterisiert als „amitié animale et domestique": eine instinktive Freundschaft, im Gegensatz zur reflektierten Freundschaft der Saint-Lambertschen Helden.

Natur wird in Diderots Erzählung als etwas Fremdes dargestellt, als etwas, das sich nicht durch die Vernunft bändigen läßt. Er macht auf

[44] Vgl. A. C. Recknagel: „Diderots Erzählung ‚Les deux amis de Bourbonne': Eine Analyse unter produktions- und rezeptionstheoretischen Bedingungen", in: *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, hg. von P. Brockmeier u. a., Stuttgart 1981, S. 412.

[45] Brief von Diderot an Grimm vom 8. September 1770, zit nach Diderot, *Quatre contes*, S. XV.

[46] Man vergleiche nur folgende beiden Stellen: Tolho sagt einmal zu Mouza: „Que n'ai-je pas fait pour Erimé et pour toi! Ne me devez-vous pas tous deux la vie et la liberté?" Dagegen Diderot (nachdem Olivier Félix vor dem Ertrinken gerettet hat) : „ils ne s'en souvenaient ni l'un ni l'autre"; „ils parlaient quelquefois des secours qu'ils avaient reçus l'un de l'autre, jamais de ceux qu'ils avaient rendus l'un à l'autre."

[47] Recknagel, S. 415f.

einen Aspekt der Natur aufmerksam, der in der Literatur und Philosophie der Aufklärung keinen Platz hat:

Die Natur ist nicht das, was als Vorstellung von ihr in Exotismus und Idyllik dominiert; sie ist kein Allheilmittel für die Probleme des menschlichen Zusammenlebens. Wo sie herrscht, herrschen auch Zwang und Unfreiheit, Dumpfheit und Bewußtlosigkeit.[48]

Der ‚exotische' Charakter der Helden kommt gerade dadurch zustande, daß ihr Handeln und Fühlen als eine dem aufgeklärten zivilisierten Menschen nicht zugängliche Dimension dargestellt wird. Der Erzähler stellt die äußeren Symptome ihres Leidens dar, ohne dem Leser eine bestimmte Meinung aufzudrängen. Dadurch bekommt dieser den Eindruck, daß der Erzähler hinter seiner Geschichte verschwindet, daß er nicht verantwortlich ist für das, was er erzählt.[49] Der Leser muß folglich die wahre Bedeutung der Geschichte selbst finden.

Distanz bei Mérimée

Ob Mérimée Diderots Erzählung gekannt hat, ist nicht belegt, aber mehr als wahrscheinlich. Diderots Werke nahmen einen wichtigen Platz in der Bibliothek seines Elternhauses ein,[50] und sicherlich ist die Wiederentdekkung des Aufklärers in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht unbemerkt an ihm vorübergegangen. Es kann in dieser Arbeit jedoch nicht darum gehen, ‚Ursachen' für die Entstehung der modernen Novelle im Bereich individualgeschichtlicher Erfahrungshorizonte anzugeben, sondern gattungsinterne Entwicklungen aufzuzeigen, die gleichwohl ohne die Ergänzung durch externe Faktoren unvollständig sind. Welcher Art auch immer die Einflüsse der Literatur des 18. Jahrhunderts auf Mérimée im einzelnen waren, sie steckte in ihm, mit einem Wort von Pierre Trahard, ‚wie ein Wurm im Apfel'[51]. Gleichzeitig zeigen die viel-

[48] Vgl. ebd., S. 416.

[49] Vgl. hierzu F. Schlegel: „Ich behaupte, die Novelle ist sehr geeignet, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigentümlichsten derselben indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen [...]. Auf ähnliche Weise ist die Novelle selbst zu dieser indirekten und verborgenen Subjektivität vielleicht eben darum besonders geschickt, weil sie übrigens sich sehr zum Objektiven neigt." (*Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* [1801], in: *Charakteristiken und Kritiken I [1796–1801]*, hg. von H. Eichner, München u.a./Zürich 1967, S. 393f.)

[50] „Anne Mérimée [...] a aimé et aime Diderot et Voltaire"; „Chez les Mérimée, on préfère *Jacques le fataliste* et *Les Liaisons dangereuses*" (E. Morel: *Prosper Mérimée: L'amour des pierres*, Paris 1988, S. 15 und 22).

[51] P. Trahard: *La Jeunesse de Prosper Mérimée (1803–1834)*, Paris 1925, S. 350.

gestaltigen intertextuellen Bezüge, die Mérimées Novellen mit ihren Vorläufern aus dem 18. Jahrhundert verbinden, eine Differenz auf, die in ihrer neuartigen Behandlung der Exotik Diderots Modell erkennen lassen.

Bekanntlich benutzte Mérimée für seine Novelle *Mateo Falcone* Reiseberichte über Korsika, wobei die Forschung als unmittelbare Vorlage einen Artikel aus der *Revue Trimestrielle* vom Juli 1828 identifiziert hat.[52] Zu den möglichen Quellen zählen aber auch eine Reihe von Reiseberichten aus den drei letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, darunter der *Voyage en Corse et vues politiques sur l'amélioration de cette île* (1787) des Abbé Gaudin, dessen Version der fraglichen Episode wiederum ein Plagiat von Baculard d'Arnauds Erzählung *Les Héros corses* aus den *Délassements de l'homme sensible* (1783) ist.[53] Der Vergleich mit Arnauds *anecdote* zeigt auf, welche Strukturänderungen Mérimées Text zu einer modernen Novelle machen.

Les Héros corses besteht aus drei Anekdoten, deren gemeinsamer thematischer Nenner durch die Einleitung angekündigt wird: Es geht um den Ruhm großer Taten, der nur dank der Leistungen von Schriftstellern und Geschichtsschreibern der Nachwelt überliefert wird. Arnaud heroisiert damit seine eigene Zunft, durch deren Magie die „belles actions" erst in das kulturelle Gedächtnis eingehen:

> Plaignons donc les peuples dont les belles actions restent ensevelies dans une obscurité ingrate & humiliante, parce qu'il leur manque la magie des lettres & des arts. [...] l'exemple n'est qu'une lueur fugitive, lorsqu'elle n'est point arrêtée & fixée sous les yeux par des monuments vainqueurs de cette espece de génie jaloux qui attache à tout sa rouille destructive; les plus durables, sans contredit, sont ceux qu'éleve la littérature.[54]

In der später von Mérimée aufgegriffenen Episode, bei Arnaud wesentlich knapper und summarischer erzählt, ist der Verfolgte kein korsischer Bandit, sondern ein französischer Deserteur, dessen Tat bei weitem stärker in den Vordergrund gerückt wird. Dies geschieht zum einen durch eine längere Fußnote, in welcher der Autor vor den „suites affreuses qu'entraîne la désertion" warnt, zum anderen durch die zweite Anekdote, die ein positives Gegenbeispiel zu dem fahnenflüchtigen Franzosen anführt: Einem zum Tod verurteilten korsischen Räuber gelingt es zu fliehen; dafür soll der Soldat, der für seine Bewachung zuständig war,

[52] Vgl. E. V. Telle: „Le prototype littéraire de *Mateo Falcone*", *Studi francesi* 15 (1971), S. 84.

[53] Ebd., S. 85.

[54] Arnaud: *Les Héros corses*, in: *Délassements de l'homme sensible ou anecdotes diverses*, Bd. V, 9, Paris 1783, S. 4f.

hingerichtet werden. Als der Räuber dies erfährt, stellt er sich freiwillig und wird für seine „action sublime" ebenso begnadigt wie der Soldat. Die dritte Anekdote wiederum stellt dem Verrat der Gastfreundschaft durch den Hirten in der ersten Episode das positive Vorbild eines Korsen gegenüber, der einen französischen Offizier gastfreundlich und ohne eine Gegenleistung zu verlangen in seiner Hütte aufnimmt.

In *Les Héros corses* wird nicht so sehr, wie Michel Condé bezüglich der von Mérimée benutzten Reiseberichte bemerkt, eine Anekdote erzählt, die signifikativ für eine fremde Gesellschaft ist, und deren Unvereinbarkeit mit den eigenen Sitten und Gebräuchen herausgestellt.[55] Das Gegenteil ist der Fall: Gerade dadurch, daß Arnaud die Korsen als heroischer, edler und selbstloser als die Franzosen darstellt, setzt er einen gemeinsamen Wertehorizont voraus. Das Resümee seiner Erzählung ist, daß „noblesse d'âme" nicht von Bildung und Zivilisation abhängig sei, sondern eine allgemeinmenschliche, bei sämtlichen Völkern anzutreffende Konstante darstelle:

> Ce ne sont donc point les lumieres de la civilisation, l'éducation policée qui, seules, produisent les vertus: elles partent de l'ame, & le *génie de l'ame* est un de ces présents du ciel, indépendant des secours de l'art & de l'instruction cultivée.[56]

Mérimées Novelle dagegen handelt nicht von einer erhabenen Tat, sondern von der Unerbittlichkeit eines archaischen Ehrenkodexes. Ihre besondere Schärfe manifestiert sich darin, daß sie als einzige Bearbeitung der Geschichte den Verräter als ein Kind darstellt. Erst bei Mérimée erscheint Mateos Handlungsweise als fundamental fremd. Es gibt keine französische Perspektive, die den Abstand zwischen den eigenen und den fremden Sitten transparent macht; keinen Erzähler, der dem Leser Mateos Akt der Selbstjustiz expressis verbis als sublime Tat auslegt. Die Figuren tragen ihre Gesinnung nicht wie eine Monstranz vor sich her,[57] sondern agieren auf der Grundlage von Normen, die der Leser induktiv aus den Details der Erzählung, insbesondere der Figurencharakterisierung, ableiten muß, und zwar durch einen, wie Michel Condé schreibt, ‚subjektiven Empathiemechanismus', der ihm keine andere Wahl läßt als sich zeitweise mit jemandem zu identifizieren, der er nicht sein möchte.[58] Um die Geschichte zu verstehen, muß sich der Leser Mateos Logik zu

[55] Condé, *La Genèse de l'individualisme romantique*, S. 80. – Das Aufeinanderprallen zweier Kulturen thematisiert auch J. F. Hamilton in „Pagan Ritual and Human Sacrifice in Mérimée's *Mateo Falcone*", *French Review* 55 (1982), S. 52–59.

[56] Arnaud, *Délassements de l'homme sensible*, Bd. V, 9, S. 13.

[57] Z. B. „vous allez savoir comment se conduit un Corse à l'égard d'un fils qui a déshonoré sa famille, son pays, & si nous surportons [sic] des traîtres parmi nous" (ebd., S. 8).

[58] Condé, S. 81.

eigen machen. Das Verhalten der Figuren wird nicht durch Erzählerkommentare plausibel gemacht, wie dies bei Arnaud geschieht. Dort motiviert der Erzähler den Verrat, indem er erwähnt, daß 120 Livres für einen korsischen Hirten ein Vermögen seien; die Tat des Vaters begründet er durch ein Detail, das sich bei Mérimée nicht findet: Der Vater richtet seinen Sohn erst hin, nachdem er den französischen Kommandanten vergeblich um Begnadigung des Deserteurs gebeten hat; da seine Bitte abgeschlagen wird und somit keine Möglichkeit mehr besteht, den Verlust der Ehre rückgängig zu machen, bleibt ihm nichts anderes übrig, als die Tat zu bestrafen. Dies wird symbolisch dadurch unterstrichen, daß er seinen Sohn an jener Stelle hinrichtet, an der dieser den Verrat begangen hat.

Obwohl also, oder vielmehr gerade weil Mérimée nicht explizit auf die Differenz zwischen zivilisierter und archaischer Gesellschaft hindeutet, hebt er den Abstand zwischen den jeweils repräsentierten Normen stärker hervor als Arnaud.

In welcher Weise die Erzählerkommentare durch die Figurencharakterisierung ersetzt werden, zeigt das Beispiel des Wortgefechts zwischen dem zehnjährigen Fortunato und dem französischen Polizisten Gamba. Während bei Arnaud der Verrat durch die enorme Summe motiviert wird, die dem Korsen dafür angeboten wird, muß der Leser bei Mérimée den Mechanismus, der der Konfrontation zwischen den Figuren zugrundeliegt, allein aus ihrem Dialog erschließen. An die Stelle einer expliziten psychologischen Analyse durch den Erzähler treten metaphorische Transpositionen von Fortunatos Gewissenskonflikt, wie z.B. das Hin- und Herpendeln der Uhr, mt der Gamba den Jungen zu bestechen versucht:

> Cependant la montre oscillait, tournait, et quelquefois lui heurtait le bout du nez. Enfin, peu à peu sa main droite s'éleva vers la montre: le bout de ses doigts la toucha; et elle pesait tout entière dans sa main sans que l'adjudant lâchât pourtant le bout de la chaîne[59]

oder der ausgedehnte Vergleich mit einer Katze:

> Fortunato [...] ressemblait à un chat à qui l'on présente un poulet tout entier. Comme il sent qu'on se moque de lui, il n'ose y porter la griffe, et de temps en temps il détourne les yeux pour ne pas s'exposer à succomber à la tentation; mais il se lèche les babines à tout moment, et il a l'air de dire à son maître: Que votre plaisanterie est cruelle![60]

[59] Mérimée: *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, hg. von J. Mallion und P. Salomon, Paris 1978, S. 458.

[60] Ebd., S. 457.

Indem der Erzähler die Bewertung des Verhaltens der Figuren an die anonyme Instanz der scheinbar objektiven Beschreibung oder des Vergleichs delegiert, zwingt er den Leser, sich auf eine Logik einzulassen, die gleichwohl dessen Mißbilligung finden muß.

In *Tamango,* Mérimées einziger durchgehend in der dritten Person erzählten Novelle, führt der Erzähler den Leser gar bewußt auf eine falsche Fährte. Im ersten Satz wird Kapitän Ledoux – nomen (non) est omen – als „bon marin“ eingeführt. Er scheint alle Voraussetzungen eines tüchtigen Seemanns mitzubringen: Er hat im Krieg seine Tapferkeit unter Beweis gestellt, ist aktiv und unternehmungslustig („le repos ne lui convenait guère“), hat sowohl als Theoretiker wie auch als Praktiker Erfahrung gesammelt („L'argent qu'il retira de quelques prises lui permit d'acheter des livres et d'étudier la théorie de la navigation, dont il connaissait déjà parfaitement la pratique“) und durch glänzende Leistungen auf sich aufmerksam gemacht („les caboteurs de Jersey conservent encore le souvenir de ses exploits“). Das Zusammentreffen zweier Ereignisse, des Friedensschlusses mit England und des Verbots des Sklavenhandels, läßt es – so will es die Logik der Erzählung – unvermeidlich erscheinen, daß ein Mann wie Ledoux, der in Zeiten des Friedens nicht mehr genügend Herausforderungen findet, die Gelegenheit ergreift, sich in das Abenteuer des Sklavenschmuggels zu stürzen.

Die Verwandlung des rechtschaffenen Kapitäns in einen skrupellosen Menschenhändler wird durch die Verfahren der Ironie bewerkstelligt.[61] So werden die von Ledoux eingeführten Neuerungen – riesige Wassertanks, rostgeschützte Ketten und Veränderungen in der Schiffskonstruktion – als technischer Fortschritt vorgestellt.[62] Sie dienen jedoch nur dazu, noch mehr Sklaven unter noch erbärmlicheren Bedingungen auf noch engerem Raum zusammenzupferchen. Die Verwendung des *discours indirect libre* vermengt auf perfide Weise die Stimme des Erzählers mit der menschenverachtenden Gesinnung Ledoux':

Il voulut que les entreponts, étroits et rentrés, n'eussent que trois pieds quatre pouces de haut, prétendant que cette dimension permettait aux esclaves de taille raisonnable d'être commodément assis; et quel besoin ont-ils de se lever?

[61] Siehe hierzu J. Chabot: *L'Autre moi: fantasmes et fantastique dans les nouvelles de Mérimée,* Aix-en-Provence 1983, S. 62, und W. Preisendanz: „Das Prinzip Ironie in Mérimées Erzählungen“, in: *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, hg. von K. Maurer und W. Wehle, München 1991, S. 101–126.

[62] „Bien différent de la plupart des marins qui ont langui longtemps comme lui dans les postes subalternes, il n'avait point cette horreur profonde des innovations, et cet esprit de routine qu'ils apportent trop souvent dans les grades supérieurs“ (Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, S. 480).

[...] À la rigueur, on aurait pu en placer davantage; mais il faut avoir de l'humanité.[63]

Die Disqualifizierung der Figur, eines der wichtigsten Mittel der Distanzierung in der modernen Novelle,[64] unterwandert so den Diskurs auf subtile Weise.

Bei der Darstellung des Titelhelden geht Mérimée umgekehrt vor. Der afrikanische Häuptling Tamango wird disqualifizierend eingeführt als eine lächerlich ausstaffierte[65], brutale[66] Figur, die nach und nach menschliche, ja sogar altruistische Züge annimmt.[67] Der Erzähler geht aber niemals so weit, Partei für ihn zu ergreifen. *Tamango* ist kein Plädoyer für die Abschaffung der Sklaverei, wie beispielsweise die moralische Novelle *Le Négrier* (1826) von Sophie Doin.[68] Der Titelheld ist vielmehr eine kulturell hybride Figur, in der sich, wie die einzige Beschreibung in dieser Novelle exemplarisch visualisiert, Schwarz und Weiß in grotesker Weise miteinander verbinden:

Il était vêtu d'un vieil habit d'uniforme bleu, ayant encore les galons de caporal; mais sur chaque épaule pendaient deux épaulettes d'or attachées au même bouton, et ballottant, l'une par-devant, l'autre par derrière. Comme il n'avait pas de chemise, et que l'habit était un peu court pour un homme de sa taille, on remarquait entre les revers blancs de l'habit et son caleçon de toile de Guinée une bande considérable de peau noire qui ressemblait à une large ceinture.[69]

Nach der Meuterei gegen die weiße Schiffsbesatzung orientierungslos auf dem Ozean treibend, herrscht Tamango als Schwarzer über eine Welt der Weißen, deren Regeln er nicht beherrscht.[70]

63 Ebd.

64 Goyet, *La nouvelle...*, S. 135–144.

65 „Ainsi équipé, le guerrier africain croyait surpasser en élégance le petit-maître le plus accompli de Paris ou de Londres." (Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, S. 481).

66 „Tamango, voyant qu'il lui restait encore sept esclaves sur les bras, saisit son fusil et coucha en joue une femme qui venait la première: c'était la mère des trois enfants. [...] Tamango fit feu, et l'esclave tomba morte à terre." (ebd., S. 484)

67 „Alors le pauvre Tamango versa un torrent de larmes [...] il se roulait sur le pont en appelant sa chère Ayché" (ebd., S. 485); „Il jeta sur le matelas, à côté de sa femme, la moitié d'un biscuit qui lui restait" (S. 498).

68 In: *Cornélie, nouvelle grecque, suivie de six nouvelles religieuses, morales et philosophiques*, Paris 1826, S. 101–122.

69 Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, S. 481.

70 Vgl. J. S. Patty: „Neither black nor white: an interpretation of ‚Tamango'", in: *The French short story*, hg. von P. Crant, Columbia, S. C. 1975, S. 65–73. – Siehe auch P. W. M. Cogman („Mérimée and His Sources: A Note on *Tamango* and *Oroonoko*", *French Studies Bulletin* 45 [1992/93], S. 7–9), der dem häufig geäußerten Vorwurf, Mérimées Novellen seien keine originellen Schöpfungen, entgegenhält, daß es dem Autor nicht auf

4.2 Antithetische Struktur und Paroxysmus

Erst wenn die Figuren, wie das Beispiel von Ledoux und Tamango gezeigt hat, zum Erzähler äquidistant sind, kann eine antithetische Struktur, die Grundlage der modernen Novelle, entstehen. Sie unterscheidet sich von der im *conte* zu findenden kontrastiven Konstruktion dadurch, daß der Erzähler keine Stellung bezieht, weder für eine der beiden miteinander kontrastierten Positionen noch für eine aus ihnen gebildete Synthese. Sie stellt vielmehr zwei Positionen unvermittelt einander gegenüber. Es gibt keinen Erzähler, der sie deutet, einordnet, bewertet, abwägt. Er kann zwar dem Leser eine bestimmte Lösung nahelegen, sie muß aber vom Leser selbst gefunden werden.

Diderots Theorie des conte historique

Durch die Einführung von Verfahren des authentischen Berichts in *Les Deux amis de Bourbonne* macht Diderot aus einem *conte moral* einen *conte historique*. Dieser Terminus ist, wie wir in Kapitel 1 gesehen haben, neben *conte merveilleux* und *conte plaisant*, der dritte, den er in seinem poetologischen Anhang erläutert. Es handelt sich bei diesem Epilog um einen Text, der einen zentralen Platz in der Vorgeschichte des Realismus eingenommen hat. Diderots dezidiert auf Zeitgenössisches abhebender Gebrauch von *historique* entspricht einer generellen Tendenz, die Fritz Nies für die Zeit der Französischen Revolution konstatiert hat:

> es scheint, als habe das Dezennium dem Titelwort *historique* [...] einen neuen semantischen Schwerpunkt gegeben: In Dutzenden von Fällen meint es unverkennbar nicht mehr Vergangenes, sondern Gegenwärtiges, das für die Nachwelt festgehalten zu werden verdient.[71]

Weil der Erzähler des *conte historique*, im Unterschied zu dem des Epos und des *conte*,[72] der Wahrheit verpflichtet ist, zieht er den Vorwurf auf sich, daß er ein „menteur plat et froid“[73] sei:

eine exakte Schilderung exotischer Umgebungen ankomme, sondern auf die Verschärfung von Wirkungen.

[71] F. Nies: „Auflösung oder Starrheit? Entwicklungsprozesse im Gattungssystem“, in: *Literatur der Französischen Revolution. Eine Einführung*, hg. von H. Krauß, Stuttgart 1988, S. 29.

[72] Zu diesen Gattungszuordnungen s.o., S. 60.

[73] Man könnte versucht sein, in dieser Äußerung eine Reaktion auf die Erwähnung Marmontels zu sehen, der in der *Correspondance littéraire* und der Naigeon-Ausgabe neben Scarron und Cervantes als dritter Vertreter des *conte historique* genannt wird. In der

il est assis au coin de votre âtre; il a pour objet la vérité rigoureuse; il veut être cru; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes.

Er nimmt sich auf der einen Seite vor, sich streng an die Wahrheit zu halten, weil ihm seine Zuhörer nur dann Glauben schenken werden. Auf der anderen Seite will er beim Leser emotionale Reaktionen auslösen – Interesse, Rührung, Spannung, Bewegung, Erschauern, Weinen; all dies könne aber nur durch Eloquenz und Poesie erzielt werden, welche die Wahrheit verfälschten:

Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance.

Mit anderen Worten, sobald der Erzähler die Wahrheit in einer Art und Weise wiedergeben will, die beim Leser auf Interesse stoßen soll, muß er sie in extremer Zuspitzung darstellen, was wiederum den Verdacht der Wahrheitsverzerrung aufkommen läßt. Was also soll der Schriftsteller tun? Nach Diderot folgendes:

Il parsémera [sic] son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même: Ma foi, cela est vrai; on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art, et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur.[74]

Diese „petites circonstances" haben zu unterschiedlichen Interpretationen Anlaß gegeben. In der Regel werden sie mit den ‚realistischen Details' gleichgesetzt, über die sich Diderot neun Jahre zuvor im *Eloge de Richardson*[75] so enthusiastisch geäußert hatte – jene illusionsfördernden, scheinbar funktionslosen kleinen Dinge, von denen man sich nicht vorstellen könne, daß sie erfunden seien.[76]

Realistische Details sind in *Les Deux amis de Bourbonne* unschwer zu finden. Diderot baut in seinen Text eine Reihe von Authentifizierungs-

Ausgabe *Contes moraux et Nouvelles idylles de M.M. D... et Salomon Gessner*, London 1773, der Dieckmann und Varloot in ihrer Edition von Diderots Werken folgen, ist der Name Marmontel gestrichen.

[74] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 455.

[75] Auf diesen Text wird bei der Auslegung der Poetik von *Les Deux amis de Bourbonne* regelmäßig rekurriert.

[76] V. Mylne hat demgegenüber zu Recht darauf aufmerksam gemacht, daß Diderot unter ‚Details' vor allem „words, gestures, nuances of emotion, traits of conduct" versteht (*The Eighteenth-Century French Novel*, Manchester 1965, S. 195).

strategien ein – historische Tatsachen, die vom zeitgenössischen Leser leicht bestätigt bzw. überprüft werden können. Der ideale Adressat von Diderots Erzählung ist nicht nur mit bestimmten historischen Gegebenheiten vertraut wie der Aushebung von Soldaten mittels schwarzer und weißer Kugeln, der Schlacht von Hastenbeck, dem Elend auf dem Land, der großen Zahl von Köhlern und dem Schmugglerwesen in der Champagne; er kennt auch Personen wie den gefürchteten Präsidenten Coleau oder den Subdelegaten Aubert, ja ihm sind sogar einige Orte des Geschehens aus eigener Anschauung bekannt (z. B. „La maison d'Olivier, qui est situé, comme vous savez, à l'extrémité du bourg"; „il y avait au fond d'un bois, où vous vous êtes promenée quelquefois"); er kennt, wenn nicht einen M. de Rançonnnières, so doch ein Dorf desselben Namens.[77]

Der ‚effet du réel'[78] entsteht in *Les Deux amis de Bourbonne* aber nicht allein durch die Details. Entscheidend ist nicht ihre Abbildungs-, sondern ihre Ausdrucksfunktion, die eine Veränderung des poetischen Universums herbeiführt.

Welche Möglichkeiten die „petites circonstances" in sich bergen, geht aus einem Vergleich mit der bildenden Kunst hervor, mit dessen Hilfe Diderot sein Anliegen veranschaulicht. Ein makelloses Porträt löst im Betrachter Ehrfurcht und Bewunderung aus; er findet dazu kein Pendant in der Natur, die ihm dem idealen Abbild gegenüber unbedeutend erscheint. Enthält das Porträt hingegen kleine, unauffällige Schönheitsfehler, eine Narbe etwa oder eine Warze, dann wird aus der Idealgestalt eine wirkliche.

Die „petites circonstances" unterscheiden sich von Marmontels „faits simples et familiers"[79], welche nicht wahr, sondern nur vertraut sein müssen, durch ihre Fremdheit, durch ihre Inkongruenz, durch die ausbleibende Konnotation eines konventionalisierten Bedeutungsfeldes.[80] Indem der Leser in einem literarischen Text auf ein konkretes Detail stößt, das ihm nicht aus dem Reservoir des literarischen *imaginaire* bekannt ist, sondern aus seiner eigenen Erfahrungswelt, ändert sich seine gesamte Wahrnehmung des Textes, denn er wird auf einmal gewahr, daß das Universum der Literatur kein von seiner alltäglichen Welt geschiedenes

[77] Vgl. die Anmerkungen von J. Proust zu seiner Ausgabe von Diderot, *Quatre contes*.

[78] R. Barthes: „L'effet du réel", *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

[79] *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. XIV, Art. *narration*, S. 330.

[80] R. Mortier verkennt diesen entscheidenden Unterschied, wenn er in Diderots Theorie des ‚realistischen' Details die klassizistische Konzeption zu erkennen glaubt, daß Kunst Lüge sei („Esthétique française et esthétique allemande au XVIIIe siècle", in: *Aufklärung als Mission/La mission des Lumières*, hg. von W. Schneiders, Marburg 1993, S. 253).

Reich der Eigentlichkeit ist, sondern seine eigene Welt in all ihrer Zufälligkeit, Vorläufigkeit und Körperlichkeit reproduziert.[81]

Daß Diderot vor allen Dingen das Erwecken der Aufmerksamkeit im Auge hat, geht aus der explizit benannten hinweisenden Geste des Künstlers bzw. Erzählers hervor: „Mais que l'artiste *me fasse apercevoir* au front de cette tête une cicatrice" (Herv. K. A.). Es kommt also nicht primär auf das Vorhandensein eines Details an, sondern auf eine Veränderung der Wahrnehmung.[82]

Herbert Dieckmann hat Zweifel daran geäußert, daß durch das Hinzufügen einer Narbe aus einem idealen Porträt ein realistisches werden könne.[83] Sobald man aber die ‚Narbe' nicht im wörtlichen Sinne als konkretes ‚realistisches Detail' vom Medium der Kunst in das der Literatur überträgt, sondern unter Berücksichtigung des intermedialen Aspekts als kunstspezifisches Analogon auffaßt, läßt sich Diderots Theorie von den „petites circonstances" auf prinzipiell jedes Erzählverfahren erweitern, welches der glatten Oberfläche des idealisierenden *conte moral* einen Kratzer zufügt.[84]

Bislang wurde Diderots Theorie der „petites circonstances", verstanden als ‚realistische Details', vor allem als Vorstufe zu einer Poetik des realistischen Romans gelesen. Die Tatsache, daß seine Typologie des *conte* keinerlei Hinweise auf die Länge oder Kürze der Texte enthält, scheint diese Vernachlässigung des Kontextes, innerhalb dessen die Theorie formuliert wird, zu legitimieren. Im folgenden soll hingegen gezeigt werden, daß *Les Deux amis de Bourbonne* dennoch eine implizite Theorie der Novelle – also einer narrativen Kurzform – enthält.

[81] Genau dies wurde *Les Deux amis de Bourbonne* in den zeitgenössischen Rezensionen vorgeworfen. Suard schrieb: Diderot „a voulu peindre une amitié forte, tendre et courageuse entre deux paysans, et il l'a peinte avec des traits pleins de vigueur et de sensibilité [...]. Ce conte [...] ne manqua pas d'intérêt, mais ce sont des aventures si tristes et si étranges, des personnages si grossiers, des mœurs si dégoûtantes et si sauvages, et des détails de si mauvais goût, que tous les gens du monde en ont été révoltés" (*Correspondance littéraire avec la margrave de Bayreuth*, zit. nach Y. Benot: *Diderot. De l'athéisme à l'anticolonialisme*, Paris 1970, S. 85), und auch Germaine Necker fand die trivialen Details von Diderots Erzählung schockierend: „La vérité dans les arts n'est que l'imitation de la belle nature, et non de quelques circonstances vraies, mais plates et sans intérêt physique ou moral; et il est aussi choquant de trouver dans Gessner les cheveux d'un jeune homme dont l'ombre se prolonge sur son visage que dans les contes de Diderot: «Sœurette, fermez la porte.»" (*Mélanges* de Mme Necker, zit. nach Benot, ebd., S. 86)

[82] Vgl. J. Ozdoba: *Heuristik der Fiktion. Künstlerische und philosophische Interpretation der Wirklichkeit in Diderots contes (1748–1772)*, Frankfurt a. M. 1980, S. 125.

[83] H. Dieckmann: „Zu Diderots ‚Contes'", in: *Studien zur europäischen Aufklärung*, München 1974, S. 442.

[84] Das Wort ‚détail' findet man im Epilog zu *Les Deux amis de Bourbonne* nicht.

Ausgangspunkt für diese Überlegungen soll die Interpretation des poetologischen Nachspanns durch den deutschen Popularphilosophen Johann Jakob Engel sein, dem einzigen, der Diderots Erzählung zum Zeitpunkt ihres Erscheinens einer ausführlichen, auf hohem Niveau stehenden Analyse unterzogen hat. Obwohl Engel zugesteht, daß die „kleinen Umstände" in Diderots Erzählung unentbehrlich seien, warnt er vor einer unbedachten Anwendung derselben:

> Allemal sind sie schlecht, wenn sie weiter nichts, als natürlich, wenn sie bloß unbedeutende Nebenumstände, bloß scheinbare Fehler der Nachlässigkeit sind.[85]

Aus seinem Kommentar geht hervor, daß er die „kleinen Umstände" als stilistisches Korrektiv eines überladenen, schwülstigen Stils auffaßt, zu dem sie aber nur einen „sehr unangenehmen Kontrast" bildeten.[86]

Diderots Kritik ist hingegen viel grundsätzlicherer Natur. Sie bezieht sich nicht auf einen unangemessenen Stil, sondern auf das Verhältnis von Fiktion und Realität. Die Übertreibungen, von denen er spricht, sind nicht die Maßlosigkeit eines unnatürlichen Stils, sondern die für jede Erzählung, die beim Leser eine Wirkung erzeugen will, notwendigen Abweichungen von der Realität. Diderot geht es nicht darum, die „exagération" zu beseitigen, sondern er will sie glaubwürdig machen. Sinn und Zweck der „petites circonstances" ist es also, die rhetorische Polarisierung des novellistischen Diskurses unsichtbar zu machen.

Damit formuliert Diderot nichts anderes als das, was Florence Goyet unter der ‚paroxystischen Figurencharakterisierung' versteht. Nach Goyet zeichnet sich die Novelle nicht durch die Subtilität der psychologischen Analyse aus, sondern durch ihre Fähigkeit, mit wenigen Zügen einen Typus entstehen zu lassen:

> Le principe consiste à présenter au lecteur des éléments qu'il connaît déjà, à le faire entrer dans un univers dont il *reconnaît* les éléments pour les avoir déjà rencontrés ou conçus ailleurs.[87]

Diese „Fertigbausteine" fügen sich in eine antithetische Struktur ein, die Goyet in fast allen von ihr untersuchten Novellen gefunden hat. Unter Antithese versteht sie dabei keine rhetorische Figur, sondern ein text-

[85] J. J. Engel: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774, hg. von E. T. Voss, Stuttgart 1964, S. 142.

[86] Engel hält den „petites circonstances" die „Beredsamkeit des Herzens" entgegen, „die ihren Ton genau nach dem Gegenstande, den Grad des Affekts genau nach den Ursachen abmißt, die in ihrem Schmucke sparsam, in ihrer Erhabenheit einfältig, in ihrem Pathos natürlich, immer ganz in ihren Stoff vertieft ist [...]" (S. 142). Damit führt er den klassizistischen Begriff der *convenance* wieder ein.

[87] Goyet, *La nouvelle*..., S. 61.

strukturierendes Prinzip, das sich in der vielzitierten – keineswegs in allen Novellen anzutreffenden – Pointe entlädt.[88] Die antithetische Struktur kann sich auf sämtlichen Textebenen manifestieren, wobei Goyet ein besonderes Augenmerk auf die Technik der novellistischen Personencharakterisierung legt. Diese verfährt ‚paroxystisch', d. h. sie arbeitet mit Zuspitzungen, welche die Protagonisten, auf den ersten Blick scheinbar Durchschnittsmenschen, zu fast mythischen Figuren machen.[89]

Félix und Olivier sind nicht *irgendwelche* guten Freunde, sie sind „les Oreste et Pylade de Bourbonne".[90] Ihre Freundschaft wird dergestalt auf die Spitze getrieben, daß sie identisch zu sein scheinen („Ils étaient nés le même jour, dans la même maison, et des deux sœurs; ils avaient été nourris du même lait [...]. Ils avaient été élevés ensemble; ils étaient toujours séparés des autres"[91]). Sie, die *besten* Freunde, bekommen es mit dem *strengsten* der vier für die Schmuggler zuständigen Gerichte zu tun; dessen Präsident Coleau ist „l'âme *la plus féroce* que la nature ait encore formée."[92] Die antithetische Struktur der Erzählhandlung erstreckt sich von dem scheinbar identitätslosen Félix (dem ‚Glücklichen') bis zu dem zur Legende gewordenen Soldaten mit dem Übernamen ‚der Traurige' („Il s'est allé en Prusse, où il sert aujourd'hui dans le régiment des gardes. On dit qu'il y est aimé de ses camarades, et même connu du roi. Son nom de guerre est *le Triste.*"[93]).

Die Antithese zwischen den Werten der Freundschaft und denen der gesellschaftlichen Ordnung wird zu einem unversöhnlichen Gegensatz, der nicht mehr mit den dem *conte moral* zu Gebote stehenden Lösungsmustern aus der Welt geschafft werden kann.

Les Deux amis de Bourbonne ist dennoch keine moderne Novelle, sondern schafft lediglich deren Voraussetzung. Ihre typisch aufklärerische Gestalt gewinnt Diderots Erzählung durch die Verwendung der perspektivierenden Verfahren des Briefromans und die *reflexive Klausel.* Mit

[88] Ebd., S. 48–60.

[89] Das große Verdienst der Arbeit von Florence Goyet ist, in den Novellen des ausgehenden 19. Jahrhunderts das Prinzip des Paroxysmus entdeckt zu haben. Gerade weil die Personen der Novellistik dieser Zeit meist einfache Menschen seien, gerade weil die Novellisten den Anspruch stellten, fernab jeder Rhetorik Momente des Alltagslebens zu schildern, die Dinge so zu beschreiben, wie sie sind, nichts als die nackte Realität darzustellen, sei man nicht auf den Gedanken gekommen, daß eben jene einfachen Menschen nichtsdestoweniger Ausnahmemenschen seien. In den naturalistischen Novellen stellt Goyet überall „une débauche de moyens, un luxe de descriptions et de caractérisations frappantes et outrancières" fest (ebd., S. 16).

[90] Diderot, *Œuvres complètes,* Bd. XII, S. 439.

[91] Ebd.

[92] Ebd., S. 441 (Herv. K. A.).

[93] Ebd., S. 451.

letzterem Begriff bezeichne ich eine an den Erzählschluß (*clôture*) angehängte Reflexion über das Erzählte (*clausule*),[94] die im vorliegenden Fall durch zwei weitere Briefe und einen Erzählerkommentar besonders gewichtig ausfällt.

Im Anschluß an die Geschichte von Olivier und Félix werden ein dem zweiten Brief beigefügtes Schreiben des Pfarrers Papin und der Antwortbrief der Adressatin, Madame de *** (hinter der sich Madame de Meaux verbirgt), wiedergegeben. Papin beurteilt die beiden Protagonisten von der Warte der staatlichen und kirchlichen Autorität aus. Die von ihm vertretene Unterwerfung unter die Gesetze und die Fügung in den Willen Gottes repräsentieren die antiaufklärerische Haltung schlechthin. Während die Position des Geistlichen immerhin kohärent ist, gibt die Antwort von Madame de *** Rätsel auf. Sie dankt dem Pfarrer für seine ‚weisen Ratschläge' und die ‚Aufklärung', die er ihr hat zuteilkommen lassen:

> [...] vous m'avez éclairée, et j'ai connu qu'il valait mieux porter ses secours à des vertus chrétiennes et malheureuses, qu'à des vertus naturelles et païennes.

Die Erwartungshaltung des Lesers, der damit rechnet, daß Madame de *** über Papins moralischen Rigorismus empört ist, wird durchbrochen. Wie auch immer man ihre Reaktion interpretiert, als ironische Äußerung – immerhin bedient sie sich eines Schlagworts der Aufklärung: „vous m'avez éclairée" – oder als Beleg für den Einfluß der kirchlichen Machtstrukturen, in beiden Fällen wird sie der Leser zugunsten einer positiven Beurteilung der Protagonisten Félix und Olivier auslegen.[95]

In der indirekten Lenkung der Beurteilung durch den Leser, einem typischen Verfahren des *conte philosophique*, zeigt sich Diderots aufklärerisches Anliegen. Von den Autoren des 19. Jahrhunderts, die sich für Diderots Erzählung begeisterten, wird dieser Nachspann nicht mehr erwähnt. Es entsteht der Eindruck, als ende sie mit den beiden ersten Briefen. Durch die Verkürzung der Erzählung um ihren moralischen Kommentar wird sie der neuen Poetik der modernen Novelle assimiliert, zu deren wohl markantesten Zügen die Absorbierung einer explizit oder implizit geführten Normen*diskussion* durch die unvermittelte Normen*kollision* in der antithetische Struktur zählt.

[94] Zu den Begriffen *clôture* und *clausule* siehe P. Hamon: „Clausules", *Poétique* 24 (1975), S. 495–526.

[95] Vgl. Recknagel, „Diderots Erzählung ‚Les deux amis de Bourbonne'", S. 405.

Am Beispiel der ersten Novellen von Mérimée und Stendhal soll aufgezeigt werden, in welcher Weise sich in ihnen die antithetische Struktur manifestiert. In *Mateo Falcone* werden die beiden Pole der Antithese durch das korsische Gesetz der Gastfreundschaft auf der einen und die Begehrlichkeit des Kindes auf der anderen Seite gebildet. Dieser Gegensatz entlädt sich in der schockierenden Erschießung Fortunatos, die durch die einleitende paroxystische Charakterisierung Mateos als eines außergewöhnlich guten Schützen vorbereitet wird. In einem Land, in dem es an guten Schützen nicht mangelt, zeichnet er sich durch eine Virtuosität im Schießen aus, die ihn einem Odysseus, der seinen Pfeil durch zwölf Äxte hindurchschießt, gleichkommen läßt:

> Son habileté au tir de fusil passait pour extraordinaire, même dans son pays, où il y a tant de bons tireurs. [...] on m'a cité de lui ce trait d'adresse qui paraîtra peut-être incroyable à qui n'a pas voyagé en Corse. À quatre-vingts pas on plaçait une chandelle allumée derrière un transparent de papier, large comme une assiette. Il mettait en joue, puis on éteignait la chandelle, et, au bout d'une minute, dans l'obscurité la plus complète, il tirait et perçait le transparent trois fois sur quatre.[96]

Obwohl er schon einen Mord begangen hat, steht dies in keinerlei Widerspruch zu seiner moralischen Reputation; sein Sohn Fortunato, dessen „heureuses dispositions" zu halten scheinen, was sein Name verspricht, ist der *einzige* nach einer Serie von drei Töchtern. Die Schande, die dieser hoffnungsvolle Sohn der Familie bringt, kann nur aufgehoben werden, indem er, der Erbe des väterlichen Namens, ausgelöscht wird.

In Mérimées *Enlèvement de la redoute* (1829)[97] besteht eine Antithese zwischen der Sicht des Ich-Erzählers, eines französischen Offiziers, der als Neuling bei seinem vor Schwardino liegenden Regiment angekommen ist, und der Sicht der erfahrenen Offiziere und Soldaten. Ähnlich wie Fabrice del Dongo in der Schlacht von Waterloo versteht er die Ereignisse, denen er beiwohnt, nicht.[98] Die Siegesrufe der französischen Soldaten tönen in seinen Ohren vollkommen unmotiviert aus dem Schlachtgetümmel hervor; er kann den Sieg nicht als Ergebnis intentionalen Handelns erkennen:

[96] Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, S. 452.

[97] *L'Enlèvement de la redoute* erschien im September 1829 in der *Revue française*.

[98] Einen Vergleich zwischen *La Chartreuse de Parme* und *L'Enlèvement de la redoute* nimmt David Bruyant vor („Deux batailles qui ne font qu'une: *L'enlèvement de la redoute* de Mérimée et Waterloo dans *La chartreuse de Parme*", *Stendhal Club* 130 [1991], S. 134–144).

On se battit corps à corps au milieu d'une fumée si épaisse que l'on ne pouvait se voir. Je crois que je frappai, car mon sabre se trouva tout sanglant. Enfin j'entendis crier victoire! et la fumée diminuant, j'aperçus du sang et des morts sous lesquels disparaissait la terre de la redoute.[99]

Von Anfang an wird er mit Widersprüchen konfrontiert. Sein Oberst empfängt ihn zuerst „brusquement“, um nach der Lektüre seines Empfehlungsschreibens „paroles obligeantes“ an ihn zu richten. Der Hauptmann vereint bereits in seiner physischen Erscheinung Widersprüchliches: „Sa voix, qui était enrouée et faible, contrastait singulièrement avec sa stature presque gigantesque.“[100] Seine Worte und seine Mimik stimmen nicht miteinander überein: „Il fit la grimace et dit: «Mon lieutenant est mort hier...» Je compris qu'il voulait dire: «C'est vous qui devez le remplacer, et vous n'en êtes pas capable.»“ Unheilvolle Vorzeichen – der Mond sieht aus wie ein Vulkan im Augenblick der Eruption – kontrastieren mit der scheinbaren Routine am nächsten Tag („tout annonçait que nous allions passer une journée tranquille“), was den Protagonisten mehr dazu veranlaßt, ein gutes Bild abzugeben – ablesbar in mehreren Übersprungshandlungen („passer deux ou trois fois la main sur ma jeune moustache“, „brossant la manche de mon habit“, „ramasser mon shako“) – als sich die Gefährlichkeit der Situation zu vergegenwärtigen. Die Andeutungen des Hauptmanns, daß immer dann, wenn er verletzt wurde, der Offizier an seiner Seite tödlich getroffen wurde, verstärken seinen Zwiespalt zwischen innerer Unsicherheit und nach außen zur Schau getragener Unbekümmertheit. Wenn er den pfeifenden Kugeln hinterherblickt, zieht er spöttisches Gelächter auf sich, gleichzeitig erscheint ihm die kühne Stimmung der Soldaten gezwungen und unnatürlich („Je trouvai que nos gens étaient un peu trop bruyants“; „Les soldats s'élancèrent sur ces ruines nouvelles avec des cris de *Vive l'empereur!* plus forts qu'on ne l'aurait attendu de gens qui avaient déjà tant crié.“)

Diese Spannung entlädt sich am Ende in einer Szene, die dem Ich-Erzähler unauslöschlich ins Gedächtnis eingegraben bleibt:

jamais je n'oublierai le spectacle que je vis. La plus grande partie de la fumée s'était élevée et restait suspendue comme un dais à vingt pieds au-dessus de la redoute. Au travers d'une vapeur bleuâtre on apercevait derrière leur parapet à demi-détruit les grenadiers russes, l'arme haute, immobiles comme des statues. Je crois voir encore chaque soldat, l'œil gauche attaché sur nous, le droit caché par son fusil élevé. Dans une embrasure, à quelques pieds de nous, un homme tenant une lance à feu était auprès d'un canon.[101]

[99] Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, S. 477.
[100] Ebd., S. 473.
[101] Ebd., S. 477.

Die Sicht ist mit einem Mal klar. Der Verlangsamungseffekt („immobiles comme des statues"), die aus den Rauchschwaden allmählich auftauchenden russischen Soldaten, die in dem Augenblick, in dem sie erkennbar werden, eine blitzartige Evidenz bekommen, und die Verknüpfung mit der zeitlichen Ebene der Erzählgegenwart („jamais je n'oublierai"; „Je crois voir encore") lösen scheinbar die Antithese in einem Bild von geradezu überdeutlicher Schärfe auf. Der am Schluß der Novelle gegebene Ausblick jedoch verkehrt die plötzliche Klarheit in einen Quell neuer Probleme. Der Sieg hat einen hohen Preis gekostet:[102] Der Oberst ist schwer verletzt, der Hauptmann gefallen. Dessen am Morgen der Schlacht geäußerte Prophezeiung, daß der junge Offizier noch am Abend die Kompanie anführen werde, hat sich erfüllt. Nun wird ihm, dem unerfahrenen, durch den abschätzigen Blick seines gefallenen Vorgesetzten disqualifizierten Neuling, die Aufgabe zuteil, das Kommando zu übernehmen.

Wie die Novellen Mérimées weisen diejenigen Stendhals in eminenter Weise eine antithetische Struktur auf. Lange Zeit als Vorstufen zu seinen Romanen verkannt, ist erst jüngst durch Michel Crouzet die Anerkennung ihres Status als einer eigenständigen, nicht dem Roman subsumierbaren Gattung eingefordert worden.[103] Ihre tragischen Heldinnen unterschieden sich grundlegend von denen der Romane und machten sie zu Vorläuferinnen der Frauengestalten in Barbey d'Aurevillys Novellen:

> ce qui caractérise ces héroïnes tragiques, c'est non seulement cette incertitude entre l'amour et le crime, ce mouvement de bascule qui les entraîne en un instant d'un extrême à l'autre, cette coexistence des contraires dans leur âme, c'est aussi la conscience dans le choix, la décision claire du mal, la volonté lucide de l'entreprendre et de trouver [...] *le bonheur dans le crime.*[104]

Die Gespaltenheit zwischen Leidenschaft und kühler Berechnung zeichnet auch die Heldin von *Vanina Vanini* aus, eine jener Novellen Stendhals, die Béatrice Didier dem Typus des „micro-roman" zugeordnet hat.[105] Den Unterschied zu dem durch *Le Coffre et le revenant* und *Le Philtre* vertretenen Typus, in denen sich das dem Autor ansonsten fremde Modell Mérimées und Scarrons erkennen lasse, sieht Didier in dem für Stendhal typischen langsamen Beginn, sei es durch die ausführliche

[102] Vgl. A. Ferron: „À propos d'une nouvelle de Mérimée (L'enlèvement de la redoute)", *Le Carnet de la Sabretache* 421 (1960), S. 425–443.

[103] M. Crouzet: „Stendhal et le récit tragique", in: *Stendhal europeo.* Atti del congresso internazionale Milano, 19–21 maggio 1992, hg. von R. Ghigo Bezzola, Fasano/Paris 1996, S. 107–162.

[104] Ebd., S. 136.

[105] B. Didier: „Le statut de la nouvelle chez Stendhal", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 27 (1975), S. 215f.

Darstellung der Geschichte der Heldin bzw. des Helden, sei es durch die lebhafte Schilderung ihres gesellschaftlichen Milieus in einem Tableau. So gelte auch für *Vanina Vanini*: „chaque fois, la réunion mondaine est peinte avec complaisance et force détails tant sur l'ordonnancement que sur les personnages, leurs réactions et leurs caractères."[106]

Es läßt sich jedoch zeigen, daß selbst dieser scheinbar ‚langsame', untypische Novelleneingang genau jene paroxystische Figurencharakterisierung aufweist, die noch vor Beginn der eigentlichen Handlung die antithetische Weichenstellung enthält. Gleich vom zweiten Satz an ist die Totalisierung überdeutlich:

Tout Rome était en mouvement. [...] *Tout* ce que les arts de l'Italie, *tout* ce que le luxe de Paris et de Londres peuvent produire de *plus magnifique* avait été réuni pour l'embellissement de ce palais. Le concours était *immense*. Les beautés [...] arrivaient *en foule*. *Les plus belles* femmes de Rome leur disputaient le prix de la beauté.[107]

Vor dem Hintergrund dieser Ansammlung von Superlativen hebt sich eine junge Frau ab: Vanina Vanini. Sie wird nicht nur als Schönste unter den Schönen zur Königin des Balls gekürt, sie ragt vor allen Dingen durch ihren Stolz, ihren kapriziösen Geist, ihre Verachtung für alles Gewöhnliche aus der Masse der anderen heraus. Sie verliebt sich später in den entflohenen Carbonaro Missirilli, der an diesem Abend für Gesprächsstoff sorgt. Auch er zeichnet sich durch einen „excès d'audace romanesque" aus; er ist der denkbar kühnste Gegensatz zu den Aspiranten auf Vaninas Hand, allen voran Livio Savelli, der zwar „le jeune homme le plus brillant de Rome" ist, von dem es aber auch heißt: „si on lui eût donné à lire un roman, il eût jeté le volume au bout de vingt pages, disant qu'il lui donnait mal à la tête."[108]

Die paroxystische Figurencharakterisierung erstreckt sich nicht nur auf die Protagonisten, sondern dehnt sich selbst auf Nebenfiguren aus.[109] Das kurze, aber prägnante Porträt von Vaninas Vater Don Asdrubal, der für die Handlung lediglich eine untergeordnete Rolle spielt, dient nicht nur der Skizzierung des gesellschaftlichen Umfelds der Heldin, sondern ergänzt, da die Tochter dem Vater eng zugeordnet ist, die Darstellung

[106] Ebd., S. 213.

[107] Stendhal, *Romans et nouvelles*, hg. von H. Martineau, Paris 1952, S. 748 (Herv. K. A.). – Vgl. die Interpretation von J. Peytard: *Voix et traces narratives chez Stendhal. Analyse sémiotique de ‚Vanina Vanini ou particularités sur la dernière vente de carbonari découverte dans les États du pape'*, Paris 1980.

[108] Stendhal, *Romans et nouvelles*, S. 749.

[109] Vgl. Goyet: „la nouvelle pousse à la limite tout ce dont elle s'empare" (*La nouvelle...*, S. 24).

Vaninas. Seine Eigenschaften – Verachtung für Geld[110] und für die Religion[111] –, vor allem aber der Gegensatz zwischen seiner Physiognomie („vous le prendrez pour un vieux comédien") und den Insignien seines gesellschaftlichen Standes („ses mains sont chargées de cinq ou six bagues énormes garnies de diamants fort gros") unterstreichen indirekt Vaninas Doppelcharakter als prätentiöse römische Aristokratin und romantische Abenteurerin.

Sie und ihr Geliebter setzen alles auf eine Karte. Der Carbonaro, der eine erneute Verschwörung plant, macht seine Zukunft von deren weiterem Ausgang abhängig;[112] Vanina, die sein Leben retten will, indem sie die Verschwörung verrät, ohne seinen Namen zu nennen, ist sich bewußt, daß er sie verabscheuen wird, sobald er von ihrer Aktion erfährt.[113] Die für die Gattung Novelle eher untypischen häufigen Ortswechsel[114] tun der Konzentration der Handlung auf die alles entscheidende Frage, ob Missirilli Vaninas Verrat verzeihen kann, keinen Abbruch. Es handelt sich dabei nicht um eine reine Technik der Spannungserzeugung. Die Antithese zwischen dem Egoismus von Vaninas Liebe und Missirillis Aufopferung für die politische Sache bildet das Koordinatensystem, in das die akzelerierende zeitliche Progression eingespannt ist. Sie ist wichtiger als die Darstellung des entscheidenden Augenblicks selbst, den Stendhal in wenigen Sätzen abhandelt, um abrupt zum lakonischen Schluß der Novelle überzugehen, der Ankündigung von Vaninas Heirat mit dem verhaßten Savelli.

Die Heldin verbindet sich also mit jenem Mann, der zu Beginn als denkbar schärfste Antithese zu ihr eingeführt worden war. Im Universum der Stendhalschen Novelle können, wie Crouzet unterstrichen hat, die Unterschiede zwischen Nationen, Kulturen und sozialen Klassen nicht durch die gegenseitige Leidenschaft nivelliert werden, sondern bleiben unüberwindbare Barrieren.[115] War Missirilli Vaninas gesellschaftlicher Gegenpol und romaneskes Pendant, so ist Savelli umgekehrt ihr

[110] „C'est un homme riche qui depuis vingt ans n'a pas compté avec son intendant, lequel lui prête ses propres revenus à un intérêt fort élevé" (Stendhal, *Romans et nouvelles*, S. 749).

[111] „Ses deux fils se sont fait jésuites, et ensuite sont morts fous. Il les a oubliés." (ebd., S. 749)

[112] „*Ah! si cette affaire-ci ne réussit pas, […] je quitte la patrie.*" (Herv. im Original) (ebd., S. 760)

[113] „Il y a *un* certain *mot* qu'on peut lui dire, et ce mot prononcé, *à l'instant et pour toujours*, il me prend en horreur." (Herv. K. A.) (ebd., S. 761)

[114] Siehe H. Boll-Johansen: „Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal", *Revue de littérature comparée* 50 (1976), S. 424.

[115] Crouzet, „Stendhal et le récit tragique …", S. 147.

gesellschaftliches Pendant und romanesker Gegenpol. Welchen tragischen Riß diese Lösung für Vanina bedeutet, muß nicht mehr ausgesprochen werden, weil diese Leerstelle durch die antithetische Strukturierung der Novelle ausgefüllt wird und ihr gerade durch die lakonische Kürze einen wirkungsvollen Schlußeffekt verleiht.

4.3 Erzählschluß und Zeitlichkeit

Erzählschlüsse haben den Status von Gattungsmerkmalen: Jedes Genre läßt sich, so die These von Philippe Hamon, durch einen bestimmten thematisch und formal institutionalisierten Erwartungshorizont bezüglich des Textendes definieren.[116] Nun unterscheiden sich die Schlüsse der moralischen Novelle nicht grundsätzlich von denen des Romans. Meist sind sie glücklich und enden dann mit Heirat, Liebeserklärung oder Versöhnung; ein unglückliches Ende wird unmißverständlich durch Tod oder Todesäquivalente wie Rückzug ins Kloster oder Wahnsinn repräsentiert. In moralischen Novellen, die das Erzählmuster der Simulation verwenden und lediglich einen Ausschnitt aus einem Leben beinhalten, stehen am Ende in der Regel Bekehrung oder Bestrafung.

Diese beruhigenden, da die moralische Ordnung bestätigenden, eindeutigen Erzählschlüsse werden um 1830 durch neue Formen ersetzt, sei es durch grausame und schockierende, sei es durch offene und enigmatische Schlüsse. In beiden Fällen gilt, daß der Erzählschluß der modernen Novelle gleichzeitig überraschend und durch eine innere Logik vorbereitet ist.

Erst mit der modernen Novelle ist es möglich, hinsichtlich des Textendes eine Unterscheidung vom Roman vorzunehmen, wie sie von Boris Ejchenbaum formuliert wurde:

> On construit la nouvelle sur la base d'une contradiction, d'un manque de coïncidence, d'une erreur, d'un contraste, etc. Mais cela ne suffit pas. Tout dans la nouvelle comme dans l'anecdote tend vers la conclusion. La nouvelle doit s'élancer avec impétuosité, tel un projectile jeté d'un avion pour frapper de sa pointe et avec toutes ses forces l'objectif visé.[117]

Die schockierende Grausamkeit des Schlusses von *Mateo Falcone* – die Exekution eines Kindes durch den eigenen Vater – ist nicht Ausdruck eines irrationalen Verhaltens, sondern, wie wir gesehen haben, die konse-

[116] Hamon, „Clausules", S. 500.

[117] B. Eikhenbaum: „Sur la théorie de la prose", in: T. Todorov (Hg.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris 1965, S. 203.

quente Folge der ethischen Werte Mateos. Sein Verhalten ist durchaus ‚moralisch': Es dient der Wiederherstellung der traditionellen Werte, dem Reinwaschen des Familiennamens. Handlungslogisch betrachtet ist das Ende von *Mateo Falcone* daher ein durchaus konventionelles Schlußsignal.[118] Die Bestrafung für einen Verstoß gegen die moralischen Gesetze und die gesellschaftliche Ordnung ist ein in der moralischen Novelle geläufiger Erzählschluß, mit dem entscheidenden Unterschied, daß in *Mateo Falcone* die der Bestrafung zugrundeliegende Norm von den Lesern der Novelle, deren Erwartungshorizont Lösungen wie spontane Rührung oder Pseudokonflikt vorsah, nicht mitgetragen wird. Dadurch entsteht die ‚narrative Gewalt', von der Marianne Golding in bezug auf Mérimées Novellen gesprochen hat.[119]

Die Hinrichtung wiederum ist ein gängiger Erzählschluß in den *Histoires tragiques*. Ihre Grausamkeit wird dort aber vor dem Hintergrund der christlichen Moral als gerechte Strafe für ein begangenes Verbrechen dargestellt. Angesichts des Umsturzes der gesellschaftlichen Ordnung in der Französischen Revolution verliert dieser Grundsatz seine Gültigkeit. In Alexandre Dumas' Novelle *Blanche de Beaulieu, ou la Vendéenne* (1826)[120] stirbt die Tochter eines Anführers des royalistischen Aufstandes in der Vendée auf dem Schafott, kurz bevor ihr republikanischer Geliebter Marceau bei Robespierre persönlich ihre Begnadigung erwirkt hat.[121]

Auch bei Mérimées Nachahmern findet man häufig schockierende Schlüsse, die zwar Anklage gegen eine erbarmungslose Justiz erheben, denen aber kein antithetischer Normenkonflikt zugrundeliegt. In Étien-

[118] Insofern kann M. Sachs mit Recht behaupten, *Mateo Falcone* sei für die Leser von 1829 kein völlig neuartiger Text gewesen („The emergence of a poetics", *French Literature Series* 2 [1975], S. 140). Sachs geht allerdings zu weit, wenn er die Qualitäten der Novelle lediglich in ihrer hervorragenden Realisierung eines bestimmten Ideals sieht: „There was much that was not new but excellent of its kind to admire in the composition: a tense and unforgettably shocking plot, [...] fascinatingly exotic setting and characters; vivid realism of detail; exciting narrative pace" (S. 141). Dies setzt voraus, daß es bereits vorher ein solches Ideal gab, wohingegen mit *Mateo Falcone* erst ein Bedürfnis nach derartigen Geschichten geschaffen wurde.

[119] M. Golding: „Narrative Violence in Merimee's Short Stories", in: *The Image of Violence in Literature, the Media, and Society*, hg. von W. Wright und S. Kaplan, Pueblo 1995, S. 421–425.

[120] A. Dumas: *Nouvelles contemporaines*, Paris 1826.

[121] Man vergleiche Dumas' Novelle mit Fiévées *Le Faux révolutionnaire*: In beiden Fällen gibt es einen horizontalen Liebeskonflikt, wobei kein sozialer Gegensatz besteht, sondern ein politischer (die Geliebte ist Tochter des politischen Gegners). Bei Dumas handelt es sich aber nicht um einen Pseudokonflikt. Marceau muß Robespierre schwören, daß er Blanches Vater ausliefern würde. Er kann die Hinrichtung seiner Geliebten nicht verhindern.

ne Béquets damals berühmter,[122] heute vergessener Erzählung *Le Mouchoir de Marie*[123] wird deutlich signalisiert, daß der des Diebstahls beschuldigte Soldat zu Unrecht hingerichtet wird: Der Wert des gestohlenen Gegenstandes ist minimal – ein blaues Taschentuch, das der Verurteilte, in Erinnerung an die erste Begegnung mit seiner Geliebten von einer Wäscheleine entwendet und kurz danach aus Reue wieder zurückgebracht hat. Diese das Opfer entlastenden Strategien lassen unschwer die Verfahren der moralischen Novelle erkennen.

Ob nun der schockierende Schluß die ‚Entladung' einer antithetischen Struktur ist oder eine Fortführung der *histoires tragiques* unter veränderten Vorzeichen, er wird im Gefolge von *Mateo Falcone* und anderer Novellen von Mérimée, Balzac und Stendhal, die ab 1829 in der *Revue de Paris* und *La Mode* erschienen, zum beinahe obligatorischen Ende für eine erfolgreiche Novelle.

Daneben setzen sich andere Formen des Schlusses durch, die sich von denen der vormodernen Novelle durch ihre Offenheit unterscheiden. In Camille V. D...s Erzählung *La Forêt de Fontainebleau* (1828) z.B. bleibt am Ende offen, ob der Brief, den der Erzähler an seine Zufallsbekanntschaft geschrieben hat, ihr eines Tages in die Hände fallen wird oder nicht.[124]

Auch der offene Schluß ist nicht vollkommen neu: Wir kennen ihn bereits aus der journalistischen Erzählung, wo er als Authentizitätssignal fungiert.[125] In der modernen Novelle hingegen wird er zu einer ästhetisch intendierten Finalität, die den Text gerade durch ihre Uneindeutigkeit abschließt. Ein frühes Beispiel dafür ist Saintines Novelle *Les Arinzes*, in der die Erzählung des letzten Nachkommen eines alten sibirischen Volkes angekündigt wird, eines Greises, der mit Wehmut an die großen Zeiten seines Volkes zurückdenkt:

> L'Anadir!.... l'Atlaïs!... que ces mots sont doux à prononcer! [...] Aujourd'hui ma bouche seule articule encore les sons de la langue arinzienne, la plus belle, la plus suave de toutes les langues! et ma mémoire seule conserve encore quelques faibles souvenirs de tant de puissance![126]

[122] R. Chollet: *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris 1983, S. 556.

[123] É. Béquet: *Marie, ou le mouchoir bleu*, in: *Revue de Paris*, Bd. VII, 1829, S. 22–26.

[124] *Six Quarts-d'heure à perdre, ou six nouvelles*, par Camille V. D..., Paris 1828, S. 11–36.

[125] In fiktionalen Erzählungen dagegen wurden offene oder ambivalente Schlüsse im 18. Jahrhundert weniger toleriert. Der geringe Erfolg von Jean-François Bastides *Contes* ist nach Katherine Astbury u.a. darauf zurückzuführen, daß er sich den obligatorischen Happy Ends des *conte moral* verweigerte („Les Contes de Jean-François Bastide", in: *Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles 1700–1820*, hg. von M. Cook, Oxford 2000, S. 147–158).

[126] Saintine, *Jonathan le visionnaire*, Bd. I, S. 188.

Er stirbt jedoch, bevor er seine Erinnerungen weitergeben kann. Der Erzähler ist erschüttert darüber, daß er nicht nur einem individuellen Tod, sondern dem Aussterben eines ganzen Volkes beiwohnt, von dessen Existenz nicht einmal mehr eine mündlich tradierte Erinnerung zeugt: „rien enfin, sinon ce faible écrit, ne reste pour attester son passage sur la terre."[127] Doch gerade das Festhalten des Augenblicks, in dem sich die letzten Spuren einer großen Vergangenheit unwiederbringlich im Nichts verlieren, ist die eigentliche Wirkungsabsicht dieser Novelle. Barbey d'Aurevilly wird später in seinen *Diaboliques* diese Form der Enttäuschung der Lesererwartung zu größter Virtuosität entfalten.[128]

Pointierung

Im Zusammenhang mit der Schlußorientierung der Novelle ist es unerläßlich, auf den Begriff der Pointe einzugehen. Als Bestandteil vieler Novellendefinitionen wird er meist in einem sehr extensiven Sinne verwendet.[129] Er kann gleichgesetzt werden mit einem Höhepunkt oder einem überraschenden Schluß; ja sogar mit dem Eintreten einer sich lange Zeit schon abzeichnenden Folge.[130]

Hilfreich für eine präzise Definition des Begriffs ist die Untersuchung von Peter Wenzel, der die Pointen im Witz typologisiert und anschließend auf Gattungen angewandt hat, die sich durch eine besonders pointierte Erzählweise auszeichnen: Science-Fiction-Geschichte, Kriminalgeschichte und literarische Kurzgeschichte.

Wenzel definiert die Pointe auf der Grundlage des triadischen Zeichenmodells von Charles W. Morris, wobei wir uns in diesem Zusammenhang auf die semantische und die syntaktische Funktion beschränken können. Die zeichensyntaktische Funktion der Pointe beruht auf der

[127] Ebd., S. 191.

[128] Sartre wollte in *Qu'est-ce que la littérature* den überraschenden Erzählschluß von Barbey d'Aurevillys Novellen als Bestätigung der Erwartungshaltung der bürgerlichen Leserschaft dekuvrieren. Vgl. hierzu die Kritik Friedrich Wolfzettels, der zu Recht den von Sartre behaupteten affirmativen Charakter der Novelle bestreitet („Einleitung", S. 27f.). Dies gilt nicht nur für jene phantastischen Novellen, in denen durch die Anwesenheit einer glänzenden, mondänen Zuhörerschaft im Erzählrahmen die bürgerliche Gesellschaft figural repräsentiert ist, sondern erst recht für die frühen Beispiele der Verweigerung eines Schlußsignals, bei denen von einer ‚Erwartung des Unerwarteten' noch nicht die Rede sein kann.

[129] Z. B. Degering: „Fast jede Novelle besitzt ‚etwas Hervorspringendes', ‚eine Spitze', ‚eine scharfe Pointe' [...]" (*Kurze Geschichte der Novelle*, S. 9f.).

[130] Krömer, *Die französische Novelle im 19. Jahrhundert*, S. 204 und 210.

„Bildung von Parallelismen oder – allgemeiner formuliert – [der] Schaffung von maximalen formalen Korrespondenzen zwischen Exposition und Pointe".[131] Die Syntax einer gelungenen Pointe muß ergänzt werden durch einen zeichensemantischen Effekt. Dieser ergibt sich aus einem Spannungsverhältnis zur Exposition, welches zweierlei Grundformen annehmen kann: die Bezugsrahmendurchbrechung, bei der die in der Exposition aufgebaute Erwartung enttäuscht wird, und die Bezugsrahmenherstellung, bei der dem Rezipienten in der Exposition ein rätselhaftes Geschehen präsentiert wird, das in der Pointe eine überraschende Auflösung bekommt.[132]

Als Beispiel für eine Pointe mit Bezugsrahmendurchbrechung kann aus unserem Korpus Mercier de Compiègnes *L'Habitude* (1795) dienen. Ein junger Mann in Begleitung eines Freudenmädchens hat eine Wagenpanne und sucht in einem Schloß Unterkunft. Er ermahnt seine Begleiterin, sich wie eine Dame von Stand zu benehmen. Den Abend verbringt man mit Spielen. Plötzlich entfährt es ihr: „Je m'en f...", um sich, ermahnt durch einen strengen Blick, unmittelbar darauf zu korrigieren: „Je vous demande pardon, madame, je ne m'en f... pas."[133]

Eine Bezugsrahmenherstellung liegt in Sades *Instituteur philosophe*[134] vor. Der Erzähler erklärt in der Einleitung, daß es vielleicht kein schwieriger zu vermittelndes christliches Dogma gebe als die Konsubstantialität zwischen Gott Vater und Gott Sohn. Nur mit Hilfe materieller Erklärungen sei es möglich, einem Schüler dieses Geheimnis begreiflich zu machen. Er nennt hierfür das Beispiel eines Abbé, der zu diesem Zweck seinen Schützling mit einem jungen Mädchen körperlich vereint. Als der gelehrige Schüler sich ein paar Tage später erneut mit dieser Frage beschäftigen möchte, gesellt sich der Abbé bei der Übung hinzu. Gefragt, was dies zu bedeuten habe, entgegnet er, dies stelle die Trinität dar. Das rätselhafte Geschehen – die sexuelle Vereinigung zu dritt – wird durch die Aussage des Abbé auf die Exposition rückbezogen.

Die Pointe im Sinne einer abschließenden *punch line*, auf welche die gesamte Erzählung hinausläuft, findet man vor allem in den kurzen epigrammartigen *contes*, die, wie die beiden zitierten Beispiele, allein schon aufgrund ihres geringen Umfangs der Gattung des Witzes zuzuordnen sind.

[131] P. Wenzel: *Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte*, Heidelberg 1989, S. 50.

[132] Ebd., S. 66.

[133] Mercier de Compiègne, *Nouvelles galantes et tragiques*, S. 154–155.

[134] In: *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, Bd. II: *Historiettes, contes et fabliaux*, Paris 1986.

Aber auch Novellen und in seltenen Fällen sogar Romane[135] können mit Pointen enden. Dadurch ändert sich zwar nicht die Funktionsweise der Pointe, wohl aber ihre Wirkung, weil sie, so Wenzel,

> mit einer weitaus stärker elaborierten Exposition verbunden ist, die stets ein gewisses Eigengewicht gegenüber der Pointe entwickelt und dadurch eine ‚Einheit der sinnlichen Anschauung', wie sie für einen komischen Effekt erforderlich ist [...] gar nicht erst aufkommen läßt.[136]

Die eine Identifikation mit Figuren und Werten ermöglichende ‚Exposition' – wobei der Begriff in diesem Fall auf den gesamten der Pointe vorausgehenden Text zu beziehen ist – stellt jenen Anspruch auf Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit her, der im Witz durch die Betonung der zeichensyntaktischen Funktion[137] fragwürdig wird.[138] In diesem Sinne verstanden ist die Pointe weniger ein abschließender Effekt, dem alles Vorhergehende funktional untergeordnet ist, als vielmehr die ‚Entladung' der den gesamten Text strukturierenden Antithese.

In der vormodernen Novelle sind pointierte Schlüsse äußerst selten.[139] Eine der wenigen Ausnahmen ist Marmontels Erzählung *Les Deux infortunées* (1758). Zwei im Kloster lebende Frauen, die schon etwas ältere Marquise de Clarence und die junge Lucile, erzählen sich ihre völlig unterschiedlichen Lebensgeschichten. Luciles Liebe zu einem jungen Mann scheiterte an der Feindschaft zwischen ihrer und seiner Familie; um jeden Kontakt zu ihm zu unterbinden, wurde sie von ihrer Mutter gezwungen, das klösterliche Gelübde abzulegen. Die Marquise schätzt Lucile trotz allem glücklich, da sie immerhin einen treuen Mann geliebt habe, während sie mit dem undankbarsten und perfidesten aller Männer verheiratet war: Nach zweijähriger Ehe erkaltete seine Liebe zu ihr, und er legte ihr nahe, ins Kloster einzutreten. Die Pointe besteht darin, daß Luciles Geliebter und Clarences Gatte ein und derselbe Mann sind.

Diese Pointe kann dem Grundtyp der Bezugsrahmenherstellung zugeordnet werden; sie ist ein überraschendes Segment, das der Erzählung eine Wende gibt und das Vorausgegangene in einem anderen Licht er-

[135] Wenzel nennt als Beispiel William Goldings *Pincher Martin*.

[136] Wenzel, *Von der Struktur des Witzes...*, S. 206f.

[137] Die zeichensyntaktische Funktion der Pointe kann durchaus als eine Form der starken Konstruktion betrachtet werden.

[138] „Je kunstvoller – und das heißt auch: je künstlicher – die Pointe einer Geschichte, desto fraglicher wird ihr Anspruch auf Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit" (Wenzel, S. 198).

[139] Vgl. Godenne in einem Diskussionsbeitrag zu J. Rustin, „L',histoire véritable' dans la littérature romanesque du XVIIIe siècle", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 18 (1966), S. 259.

scheinen läßt. Auf die überraschende Wende folgt aber ein ‚moralischer' Textschluß: Die Marquise wird zum Totenbett ihres Mannes gerufen, der alles bereut und als bußfertiger Sünder stirbt. Die durch die Pointe nahegelegten Deutungen des Erzählschlusses werden dadurch abgeschnitten.[140] Der pointierte Schluß ist in diesem Fall also lediglich eine Retardierung des moralischen Schlusses, welcher mögliche Zweifel über das weitere Schicksal der Personen ausräumt. Dadurch, daß sich beide Protagonistinnen im Kloster befinden, einem Ort, der unter dem Gesetz der ewigen Zeit Gottes steht, wird signalisiert, daß sie keinen Anfechtungen mehr ausgesetzt sind, die zu einer Revision ihrer Lebensentwürfe führen könnten. *Les Deux infortunées* entspricht damit Marmontels klassizistischer Forderung nach einer eindeutigen Abgeschlossenheit des Textes: „L'art du poëte consiste à disposer sa fable de façon qu'après le dénouement il n'y ait plus aucun doute, ni sur les suites de l'action, ni sur le sort des personnages."[141] Dagegen besteht die Paradoxie des pointierten Schlusses in der modernen Novelle gerade darin, daß er auf der einen Seite den Text im Sinne eines konventionellen Schlußsignals abschließt, ihn auf der anderen aber auch öffnet, da die vom Leser aufgestellten Hypothesen über den Ausgang der Handlung nachträglich modifiziert werden müssen.[142]

Die moderne Novelle kann somit weder eindeutig der offenen noch der geschlossenen Fabel zugeordnet werden. Umberto Eco stützt seine Typologie von offener und geschlossener Fabel auf den Begriff der Wahrscheinlichkeitsdisjunktion. Es handelt sich dabei um die grundsätzlich an jeder Stelle eines Textes möglichen hypothetischen Entwürfe des Lesers über den weiteren Fortgang der Handlung, die im Verlauf der Lektüre entweder bestätigt oder verworfen werden. Bei der geschlossenen Fabel entsteht durch den nach und nach erfolgenden Ausschluß der als falsch bestätigten Hypothesen eine kontinuierliche ‚kosmologische Linie': „Quello che è accaduto è accaduto e quello che non è accaduto non ha

[140] Sie könnte z. B. lauten: Die sehnsuchtsvollen Erinnerungen, die ein nicht erfüllter Wunsch hinterläßt, können sich im nachhinein als wertvoller herausstellen als die Enttäuschung, die seine Erfüllung bereitet hätte.

[141] *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. XII, S. 113f. (Art. *achèvement*).

[142] In bezug auf das Textende versteht man unter ‚Offenheit' gewöhnlich die Verweigerung eines klaren Schlußsignals, wie es in sichtbarster Form durch Auslassungspunkte oder einen abgebrochenen Satz zum Ausdruck kommt. Der Schluß ist aber nur ein privilegierter Ort, an dem sich Offenheit manifestiert. Umberto Ecos graphische Darstellung geschlossener und offener Geschichten (fabulae) exemplifiziert letztere nur aus Gründen der besseren Darstellbarkeit anhand ihres Schlusses; Verzweigungen der Wahrscheinlichkeitsdisjunktionen seien aber an grundsätzlich jeder Stelle eines Textes möglich (Eco, *Lector in fabula*, S. 120).

più importanza."[143] Bei der offenen Fabel dagegen können die Wahrscheinlichkeitsdisjunktionen nicht mit Eindeutigkeit entschieden werden, entweder weil es keine oder aber mehrere Möglichkeiten gibt, die Geschichte auf kohärente Weise zu rekonstruieren.

In einer Fußnote nennt Eco eine dritte Möglichkeit, die er „falsches Kooperationsangebot" nennt:

Il testo fornisce indizi a confondere il lettore, spingendolo sulla strada di previsioni che il testo non accetterà mai di verificare. Tuttavia il testo, dopo aver contraddetto le previsioni, le riconferma. Situazione che ci porterebbe al modello (b) della fabula aperta, salvo che il testo, esplicitamente, impedisce al lettore di fare le proprie libere scelte e anzi gli sottolinea il fatto che nessuna scelta è possibile.[144]

Genau diese Strategie wird von einer Vielzahl moderner Novellen genutzt. Ihre pointierten Schlüsse sind nicht lediglich überraschende Schlußeffekte, sondern werden von langer Hand durch die Verfahren der antithetischer Strukturierung vorbereitet.

Öffnung

Wieder ist es Diderot, der in einer seiner Erzählungen die Grundlagen für eine Öffnung der Fabel legt. Das in *Madame de la Carlière* durchgespielte falsche Kooperationsangebot entlarvt die Überführung der Konsekution in die Konsequenz als Ergebnis eines durch kulturelle Konventionen determinierten Vorgangs.

Nachdem Diderot bereits in *Ceci n'est pas un conte* die Eindeutigkeit der moralischen Bewertung in Zweifel gezogen hat, stellt er hier sogar das klassischste aller Schlußsignale, den Tod der Protagonistin, in Frage. Wie in *Ceci n'est pas un conte* entspinnt sich zwischen zwei nicht namentlich benannten Personen ein Gespräch über eine gesellschaftliche Abendveranstaltung; der eine Gesprächspartner erzählt dabei eine Geschichte, die dem anderen zumindest partiell bereits bekannt ist. Während die Geschichten in *Ceci* jedoch relativ kompakt erzählt werden und vor allem die erste den Eindruck erweckt, schon fertig zu sein, bevor sie wiedergegeben wird, geht es in *Madame de la Carlière* um die Frage, wie eine Geschichte überhaupt entsteht. Wenn B. in *Ceci* über die erste Geschichte nahezu vollständig und über die zweite so gut wie gar nicht in-

[143] Ebd.

[144] Ebd., S. 121. Als Beispiel für eine solche Strategie nennt Eco Alphonse Allais' Erzählung *Un Drame bien parisien* (1890), deren pointierter Schluß eine erneute Lektüre des Textes erfordere.

formiert ist, so verfügt sein Pendant in *Madame de la Carlière* über verzerrte, aus unzuverlässigen Quellen stammende oder in falschem Kontext stehende Informationsbruchstücke, die nicht nur seine moralische Bewertung des Verhaltens der beteiligten Personen beeinflussen, sondern auch die dazu notwendige objektive Grundlage für eine solche Beurteilung verfälschen.

Der Inhalt von A.s Erzählung läßt sich folgendermaßen resümieren: Der Richter Desroches hat sein Amt aufgegeben, nachdem er einen Angeklagten aufgrund eines fehlerhaften Beweisganges zum Tode verurteilt hatte. Er lernt die verwitwete Mme de la Carlière kennen, die nur unter der Bedingung eine zweite Partnerschaft eingehen will, daß Desroches ihr niemals untreu wird. Zu diesem Zweck versammelt sie ihre gemeinsamen Freunde und läßt sie geloben, daß derjenige von beiden, der als erster einen Fehltritt begeht, nicht nur mit der Auflösung der Beziehung, sondern auch mit der Ächtung durch den Freundeskreis bestraft werden soll. Es kommt, wie es kommen muß: Mehr aus Unachtsamkeit und Leichtsinn als aus echtem Bedürfnis nach einer Liebschaft geht Desroches ein lockeres Verhältnis mit einer anderen Frau ein; Mme de la Carlière entdeckt die Briefe, die sie ausgetauscht haben, und ruft, wie vereinbart, den Freundeskreis zusammen, der die Funktion eines Tribunals ausüben soll. Entgegen der Abmachung neigen die Freunde dazu, Desroches zu entschuldigen und seine Affäre als läßliche Sünde anzusehen. Nach einiger Zeit jedoch ändert sich die öffentliche Meinung zugunsten von Mme de la Carlière. Der Grund ist eine Serie von Schicksalsschlägen: zuerst der Tod ihres Kindes, dann der ihres Bruders und ihrer Mutter und, als Folge davon, ihre eigene schwere Erkrankung. All dies wird Desroches angelastet. Madame de la Carlière stirbt schließlich auf bizarre Weise während der Heiligen Messe. Als ihre Leiche aus der Kirche getragen wird, entgeht der zufällig vorbeikommende Desroches nur knapp der Lynchjustiz der aufgebrachten Menge.

Das Thema der Erzählung ist, wie der von Naigeon für seine Ausgabe von 1798 gewählte Titel[145] ankündigt, die Inkonsequenz des öffentlichen Urteils. Das Urteil, das über Desroches' Verhalten gegenüber Mme de la Carlière gefällt wird, weicht gleich in zweifacher Weise von der Konsequenz ab: Konsequent wäre es gewesen, wenn alle bei der ersten Zeremonie Anwesenden nach der Entdeckung von Desroches' Briefen ihn mit Ächtung gestraft hätten. Daß es nicht dazu kam, führt A. letztlich auf Mme de la Carlières „âme exaltée" zurück, auf die theatralische Art

[145] *De l'Inconséquence du jugement public de nos actions particulières*. Damit wird eine Stelle im Text wiederaufgenommen.

und Weise, mit der sie Desroches' Gelübde inszenierte, und auf das Publikum, das sich davon beeindrucken ließ. Mme de la Carlière verstand es, durch „protestations honnêtes et tendres“[146] nicht nur Desroches in ihren Bann zu ziehen, sondern auch die Herzen der Gäste in rührender Einmütigkeit zusammenzubringen, so daß sich niemand dem dadurch entstandenen Gruppenzwang entziehen konnte. Desroches glaubte so sehr an eine Wandlung gegenüber seinem früheren Verhalten, daß er nicht nur seine Partnerin, sondern auch sich selbst davon überzeugen konnte, nicht mehr in seine alten Gewohnheiten zurückzufallen.[147] Mme de la Carlière wiederum dachte nicht daran, an seinen Worten zu zweifeln, weil sie dadurch riskiert hätte, die schöne Inszenierung platzen zu lassen. „Madame de la Carlière le regardait, l'écoutait, cherchait à le pénétrer dans ses discours, dans ses mouvements, et *interprétait tout à son avantage.*“[148]

Sie versucht, auch die zweite Versammlung effektvoll einzuleiten, indem sie zuerst vor aller Augen ihr Kind stillt und es mit einer Träne im Auge der Gouvernante zurückgibt: „Ce spectacle attendrit tous les assistants“[149]. Diesmal geht ihre Strategie aber nicht auf, denn in der Zwischenzeit haben die Gäste genügend Distanz zu der ersten Zeremonie gewonnen, um sich nicht ein weiteres Mal von der Theatralität der Gastgeberin beeindrucken zu lassen. Waren damals alle zu Tränen gerührt, so bezeichnen sie jene Szene im nachhinein als „sublime momerie“:

C'est que les choses d'un certain appareil nous en imposent et que nous nous laissons aller à une sotte admiration lorsqu'il n'y aurait qu'à hausser les épaules et rire...[150]

[146] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 557.

[147] „il [...] tira des motifs pour la rassurer, de se rassurer lui-même contre un penchant à la mode“. (Herv. K. A.)

[148] B.s Kommentar dazu („Les hommes sont si bons et si heureux lorsque l'honnête réunit leurs suffrages, les confond, les rend uns!“) entspricht Milan Kunderas Definition des Kitsches in seinem Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*: „Das durch den Kitsch hervorgerufene Gefühl muß allerdings so beschaffen sein, daß die Massen es teilen können. Deshalb kann der Kitsch nicht auf einer ungewöhnlichen Situation beruhen, sondern nur auf den Urbildern, die einem ins Gedächtnis geprägt sind: die undankbare Tochter, der verratene Vater, auf dem Rasen rennende Kinder, die verlassene Heimat, die Erinnerung an die erste Liebe.

Der Kitsch ruft zwei nebeneinander fließende Tränen der Rührung hervor. Die erste Träne besagt: wie schön sind doch auf dem Rasen rennende Kinder!

Die zweite Träne besagt: wie schön ist es doch, gemeinsam mit der ganzen Menschheit beim Anblick von auf dem Rasen rennenden Kindern gerührt zu sein!

Erst diese zweite Träne macht den Kitsch zum Kitsch.“ (*Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Frankfurt a. M. 1988, S. 240)

[149] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 564.

[150] Ebd., S. 567.

Deshalb wird Madame de la Carlière die erste Leidtragende. Die gemeinsamen Freunde begründen ihr Urteil zugunsten Desroches nicht nur mit der Harmlosigkeit seines Seitensprungs, der keinerlei Bedrohung für die Lebensgemeinschaft mit seiner Freundin bedeutet habe, sondern auch mit der Gefährdung des institutionalisierten Zusammenlebens zwischen Mann und Frau. Was wäre, so fragen sie sich, wenn jeder sich gleich so radikal konsequent verhalten würde? „Le bel exemple à donner et à suivre! ... C'est à séparer les trois quarts des maris de leurs femmes ..."[151]

Zu der zweiten Inkonsequenz, also dem erneuten Meinungsumschwung der Öffentlichkeit, kommt es durch die allmähliche Verschlechterung von Madame de la Carlières Gesundheitszustand. Zwar leidet Desroches' Gesundheit ebenfalls unter der Trennung, da er sich aber zurückgezogen hat, wird ihm sein Verhalten zum Vorwurf gemacht: Er wird von den anderen beschuldigt, sich nicht um seine Frau gekümmert zu haben. Sie wissen aber nicht, daß Mme de la Carlière ihren einstigen Geliebten nicht einmal mehr in ihrer Nähe duldet. Wenn der Tod ihres Kindes zumindest indirekt noch ursächlich mit dem Zerwürfnis zwischen den Partnern in Verbindung gebracht werden kann – da durch Mme de la Carlières Krankheit der Milchfluß versiegte, kam das Kind zu einer Amme, deren Milch es nicht vertrug –, so steht der Tod ihres Bruders, der nach ihrer Heirat Desroches' Regiment übernommen hat und in seiner ersten Schlacht getötet wurde, nur noch akzidentiell in Zusammenhang mit Desroches. Der Tod der Mutter schließlich ist allein auf ihr hohes Alter zurückzuführen.

Die Ereignisse stehen in keiner kausallogischen Verbindung zueinander, sondern lediglich in einer chronologischen Abfolge. Sie haben völlig unterschiedliche Ursachen: Es kommt vor, daß ein Kind durch eine Nahrungsumstellung stirbt; es ist möglich, daß ein Soldat in der Schlacht fällt; es ist natürlich, daß das Leben einer alten Frau eines Tages zu Ende geht. Die öffentliche Meinung macht daraus aber „un tissu d'événements singuliers"[152], als dessen roten Faden sie Desroches' Bösartigkeit ansieht. Auf der Grundlage dieser Hypothese ordnen sich kontingente Ereignisse zu einer Geschichte, in der sich jedes Detail wie in einem Puzzle zu einem stimmigen Bild fügt. Diderot zeigt damit ein Grundprinzip narrativer Texte auf, die Umwandlung von Konsekution in Konsequenz.[153]

Die Auslotung des weiteren Potentials der Geschichte durch den Vor-

[151] Ebd., S. 568.
[152] Ebd., S. 550.
[153] R. Barthes: „Le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence" („Analyse structurale des récits", in: *L'Aventure sémiologique*, Paris 1985, S. 180).

schlag von Varianten verdeutlicht die Zergliederung der *histoire* in einzelne, nicht durch notwendige Ursache-Wirkungs-Relationen miteinander verbundene Geschehensmomente.[154] A. hält es z. B. für möglich, daß die Geschichte in der Zukunft eine weitere Wende nehmen könnte: In zehn Jahren wird möglicherweise Desroches als bemitleidenswert und Mme de la Carlière als „inflexible et hautaine bégueule" gelten. B. schlägt eine Version vor, in der Mme de la Carlière nachgiebiger gewesen wäre. Es hätte kein Tribunal gegeben; Desroches Fehltritt wäre eine rein private Angelegenheit geblieben. Die Folge von Todesfällen, einschließlich desjenigen der Heldin, bildete keine Kausalitätskette, sondern wäre nur eine kontingente Aufeinanderfolge von Ereignissen.

Zeitlichkeit

Madame de la Carlière unterstreicht die Rolle der Kausalität bzw. des Bedürfnisses nach Kausalität. Die Erzählung gibt nicht nur das *Ergebnis* des Wirkens der Zeit wieder, sondern macht deutlich, wie *die Zeit selbst,* verstanden als eine kombinatorische Kraft, wirkt: „Le hasard combine tous les cas possibles; et il ne lui faut que du temps pour amener la chance fatale."[155]

Die Schlüsselstelle diesbezüglich ist der Zeitpunkt, als die öffentliche Meinung sich zugunsten von Mme de la Carlière wendet:

> Tandis qu'on s'amusait ainsi pour et contre, en faisant du filet ou en brodant une veste, et que la balance penchait insensiblement en faveur de Mme da La Carlière, Desroches était tombé dans un état déplorable [...].[156]

Häkeln und Sticken als typische Tätigkeiten des Zeitvertreibs symbolisieren das Verstreichen einzelner, scheinbar bedeutungsloser Zeitpartikel.

Die Polysemie des französischen Wortes *temps* verweist zurück auf das einleitende Gespräch über das Wetter. Weit davon entfernt, nur der atmosphärischen Einstimmung zu dienen, spiegelt sich darin das Thema der Novelle auf metaphorischer Ebene wider. Das Wetter entsteht, wie Christiane Frémont bemerkt, durch unmerkliche, winzige Veränderungen der Elemente, die ihren Platz wechseln:

[154] Siehe Stierle, „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte".
[155] Diderot, *Œuvres complètes*, Bd. XII, S. 561.
[156] Ebd., S. 569.

le temps seul suffit à produire de nouvelles configurations à partir des mêmes éléments, comme le temps qu'il fait naît du temps qui passe, comme celui-ci transforme le cas Desroches en son contraire.[157]

Es gibt meteorologische Beobachtungen, so führt A. aus, deren Interpretation naheliegend erscheint: Wolken z. B. gälten als Anzeichen für Regen. Wer sich aber in den Naturgesetzen auskenne, wisse, daß die Wolken, die in diesem Augenblick zu sehen seien, einen klaren Himmel verhießen. So wie sich die Wolken aufgrund ihrer physikalischen Eigenschaften in anderer Weise transformieren, als augenscheinlich zu erwarten wäre, entwickelt sich die öffentliche Meinung über Desroches in eine andere als die ursprünglich angenommene Richtung, weil die wirklichen Ursachen seines Verhaltens dem oberflächlichen Betrachter unbekannt sind.

Diderot thematisiert einen Prozeß, den Georg Lukács für den bürgerlich-realistischen Roman des 19. Jahrhunderts als Folge des „Verlustes der transzendentalen Heimat" ausgemacht hat: das Konstitutiv-Werden der Zeit:

Im Roman trennen sich Sinn und Leben und damit das Wesenhafte und Zeitliche; man kann fast sagen, die ganze innere Handlung des Romans ist nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit. In der Desillusionsromantik ist die Zeit das depravierende Prinzip: die Poesie, das Wesentliche muß vergehen, und die Zeit ist es, die dieses Dahinsiechen letzten Endes verursacht.[158]

Aber nicht nur im Roman, auch in der Novelle ist die Zeit nicht mehr selbstverständliche Begleiterscheinung der Ereignisse, die, gleichsam herausgehoben aus dem Ablauf der Zeit, eine eigene, in sich konsistente Kette bilden, sondern sie bekommt eine Eigendynamik, indem sich die Ereignisse am Widerstand der Zeit stoßen.

Einen ersten Ansatz zu einer solchen Zeitkonzeption findet man in der *Histoire de Pauline* der noch nicht einmal 20jährigen Germaine Nekker. Obwohl sich diese empfindsame Erzählung hinsichtlich des Plots kaum von anderen Beispielen ihrer Gattung unterscheidet, weist der von der Literaturkritik mit Geringschätzung behandelte Text[159] ein für die

[157] C. Frémont: „Diderot: les contes de la culpabilité", *Stanford French Review* 12, no. 2–4 (1988), S. 254.

[158] G. Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München 1994 [1920], S. 109.

[159] Die meisten Autoren bemängeln, daß Mme de Staëls frühe Erzählungen hinter den Forderungen ihres *Essai sur les fictions* zurückblieben. Stellvertretend sei das Urteil von Madelyn Gutwirth zitiert, die der *Histoire de Pauline* zwar Frische attestiert, ansonsten aber kritisiert, daß es ihr an innerer Überzeugungskraft fehle: „it is too derivative and empty and owes too much to the plight of Clarissa, the purity of Julie, and the plotting of Lovelace and Valmont" (*Madame de Staël, novelist: The emergence of the artist as woman*, Urbana u. a. 1978, S. 58).

moralische Novelle ungewöhnliches Insistieren auf die nicht zu tilgende Nachwirkung längst vergangener Ereignisse auf.

Die Waise Pauline wird mit 13 Jahren auf Santo-Domingo verheiratet. Überfordert mit ihrer neuen Rolle als Ehefrau, wird sie das Opfer zweier Verführer. Sie zeigt sich empfänglich für die Avancen Théodores, der sie nicht aus Liebe umwirbt, sondern um seinen Vetter Meltin für dessen Zurückweisung durch Pauline zu rächen. Meltin nutzt ihre Schutzlosigkeit aus, um sie später ebenfalls zu seiner Mätresse zu machen. Nach dem Tod ihres Mannes beginnt Pauline unter der Obhut der reichen Witwe Mme de Verseuil ein neues Leben in Frankreich. Nach vier Jahren der Zurückgezogenheit lernt sie in dem Grafen Édouard de Cerney einen Mann kennen, der alle Eigenschaften eines idealen Ehegatten in sich vereint. Es steht aber ein Hindernis zwischen ihnen: Sie weiß, daß Édouard nur eine Frau lieben kann, die noch nie zuvor geliebt hat. Lange Zeit schwankend, ob sie Édouard ihre Vergangenheit gestehen und ihn dadurch verlieren, oder ob sie ihr Geheimnis für sich behalten und dadurch vor sich selbst schuldig werden soll, läßt sie sich schließlich durch Mme de Verseuils Warnungen, Édouards Glück nicht durch das Bekenntnis der Wahrheit zu zerstören, überzeugen und heiratet ihn. Die Ehe bleibt jedoch überschattet von Paulines Depressionen. Als Édouard durch ihren einstigen Verführer Meltin vom früheren Leben seiner Frau erfährt, tötet er ihn im Duell. Pauline stirbt vor Kummer, Mme de Verseuil aus Reue über den schlechten Rat, den sie ihr gegeben hat.

Bei allen empfindsamen Klischees der Novelle[160] weist sie eine Reihe innovativer Züge auf, die über die moralische Novelle hinausweisen. Während der erste Teil noch im Zeichen der Proliferation der Intrige steht,[161] fällt im zweiten eine differenzierte Psychologisierung auf, die den Einfluß des Romans, insbesondere Rousseaus, erkennen läßt. Édouards Sittenstrenge wird von der Erzählerin mit kritischem Unter-

[160] Z. B. lernt Pauline Édouard überhaupt nur kennen, weil sie von Mme de Verseuil geradezu gezwungen wird, an einer Abendgesellschaft teilzunehmen; die Bekanntschaft intensiviert sich, weil sie von ihr genötigt wird, am Bett Édouards zu wachen, der sich beim Versuch, jemandem das Leben zu retten, selbst schwer verletzt hat, usw.

[161] Zum Eindruck der Zusammenhangslosigkeit des ersten Teils trägt der episodische Charakter der Beziehung zwischen Pauline und Théodore bei. Obwohl Théodore im zweiten Teil keine Rolle mehr spielt, wird sein Charakter ausführlicher dargestellt als der Meltins. Die Figur Théodores ist aber notwendig, um im Sinne der Proliferation der Intrige Paulines Beziehung zu Meltin plausibler zu machen. Die Kluft zwischen dem Bösewicht Meltin und der zwar leichtfertigen, instinktiv aber guten Pauline ist so groß, daß jener sich erst seines etwas sensibleren Vetters bedienen muß, um sich ihr anzunähern. Théodore stellt außerdem das Bindeglied zwischen Pauline und Mme de Verseuil dar. Die Witwe hat sich vor seinem Tod um den Schwerkranken gekümmert und überbringt Pauline einen Brief von ihm, in dem er sie bittet, auf ihre Ratschläge zu hören.

ton betrachtet. Sie heißt zwar die „vertu scrupuleuse" gut, zu der er von seinem Vater erzogen wurde, stellt aber fest, daß sich diese Eigenschaft mittlerweile verselbständigt habe: „L'opposition qu'il trouvait dans le monde à sa manière de voir l'avait fortifié et peut-être même exagéré dans ses idées."[162] Édouard ist ein Einzelgänger, dessen Beziehungen zu seinen Mitmenschen gestört sind, weil es ihm nicht gelingt, seine Gefühle auszudrücken:

> il avait un sentiment de perfection si vif et si sûr, qu'il s'était détaché successivement de tous ses amis, parce qu'il ne pouvait être entendu par eux: il croyait toujours les aimer, quand il s'agissait de leur rendre service; mais ces sentiments ne contribuaient point à son propre bonheur.[163]

Blind für alles, was sein ideales Bild von Pauline zerstören könnte, weigert er sich, Hinweise auf eine etwaige Verfehlung seiner Gattin wahrzunehmen. Er wird nicht einmal dann stutzig, als er, nachdem er eine Lobrede auf die Reinheit von Paulines Herzen gehalten hat, von Mme de Verseuil gefragt wird, ob er sich auch vorstellen könnte, eine Frau zu schätzen, die durch Reue die Sünden ihrer Jugend gebüßt habe. Seine Antwort auf diese Frage enthüllt, daß es sich für ihn nicht um ein moralisches, sondern ein psychologisches Problem handelt: Nicht aufgrund skrupulöser Beachtung von religiösen Gesetzen, Traditionen oder Konventionen kann er eine solche Frau nicht lieben, sondern weil zwischen ihm und ihr immer gegenseitiges Mißtrauen stehen würde: „cette défiance mutuelle leur fait sentir qu'ils sont deux". Édouard kommt nicht nur nicht auf den Gedanken, Mme de Verseuils Frage auf Pauline zu beziehen, er verkehrt die Situation unwissentlich sogar noch dadurch ins Gegenteil, daß er entgegnet, eine Frau, die alle Vorzüge von Pauline besäße, aber nicht ihre Tugenden, würde ihn unglücklich machen. Die Erzählerin macht mehr als deutlich, daß es sich hierbei nicht um Naivität handelt, sondern um verdrängte Angst vor der Wahrheit.[164]

Nach Paulines Geständnis tritt ein, was Édouard befürchtet hat: Mißtrauen steht zwischen ihnen, hervorgerufen aber nicht durch Paulines Jugendsünden, sondern letztlich durch seine eigenen Absolutheitsforderungen, die seine Frau dazu gezwungen haben, ihm ihre Vergangenheit zu verschweigen: „le tort qui désespérait Édouard c'était le mystère que Pauline lui avait fait de ses fautes."[165]

[162] *Œuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein,* Bd. I, S. 94.

[163] Ebd.

[164] Daß Édouard empfänglich für Selbsttäuschungen ist, zeigt auch sein Verhalten an Paulines Krankenbett: Er bittet den Arzt, ihn über Paulines Gesundheitszustand zu täuschen; Pauline dagegen fordert ihn auf, seine Illusionen aufzugeben

[165] *Œuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein,* Bd. I, S. 100.

Während Édouards Problematik die Selbsttäuschung ist, hat Pauline die Tendenz zur Selbstbestrafung. Ihre Scham ist nicht so sehr durch das Gefühl bedingt, Unrechtes getan zu haben, sondern durch das Urteil, das die anderen über sie gefällt haben. Durch ihr Geständnis will sie Édouard ermöglichen, sich von ihr zu trennen, „en me montrant à lui, non telle que je suis, mais telle que j'ai mérité qu'on me juge."[166] Sie verspürt auf der einen Seite den Wunsch, ihm die Wahrheit zu sagen, auf der anderen wagt sie nicht, das Bild, das er sich von ihr gemacht hat, zu zerstören. Dieses Schwanken drückt sich u. a. in einer Romanze aus, die sie am offenen Fenster singt. Daß sie von Édouard gehört werden könnte, ist gleichzeitig ihre Hoffnung („se flattant peut-être que le hasard l'amènerait sous sa fenêtre") und ihre Angst („elle n'était pas sortie, dans la crainte de rencontrer Edouard").

Mme de Verseuil schließlich ist weder eine abstrakte Verkörperung des Tugendprinzips[167] noch eine trotz guter Absichten gefährliche Verführerin. Ihre einzige Schwäche ist, daß sie die Heirat zwischen Pauline und Édouard um jeden Preis durchsetzen will („ce désir passionné l'égara"[168]). Die Hartnäckigkeit, mit der sie die Anbahnung dieser Ehe betreibt, wird dadurch motiviert, daß sie als junges Mädchen Paulines Vater (an den sie Édouard erinnert) geliebt hatte, ihn aber nicht heiraten konnte. Wenn ihr an einer Stelle doch Schuld zugeschrieben wird, dann ist es eine unbewußte Schuld, bedingt durch ihre eigenen Erinnerungen: „C'était la plus vertueuse des femmes, unie à la plus coupable; le passé inséparable du présent la poursuivit sans cesse."[169]

Das latente Geheimnis, das dieser Erzählung zugrundeliegt, ist nicht in noch zu enthüllenden Fakten zu suchen, sondern entsteht durch die zeitliche Verdichtung der Gegenwart durch die Vergangenheit. Die Zeit verselbständigt sich für Pauline zu einer Macht, der sie nicht entkommen kann:

> elle songe à l'invariable tableau du passé, à l'effrayant aspect de l'avenir; et son âme, plongée dans la mélancolie, s'élève vers le ciel, dont l'indulgence peut seule effacer les souvenirs.[170]

[166] Ebd., S. 96.

[167] Durch ihr tugendhaftes Vorbild und ihre Erziehung findet Pauline die Sprache für das, was sie bisher nur gefühlt hat. Vorher war ‚Tugend' für Pauline nur ein leerer Begriff („Plus de retour à cette vertu que je connais mal, mais dont le nom m'était si cher!" [ebd., S. 90]), der sich durch das Vorbild von Mme de Verseuil mit Leben füllt: „son âme se développait, des sentiments jusqu'alors incertains, confus, s'éclaircissaient et se fixaient; elle entendait le langage qu'elle avait désiré sans le connaître" (S. 91).

[168] Ebd., S. 96.

[169] Ebd., S. 92.

[170] Ebd., S. 97.

Auffällig ist, wie insistierend die Auswirkungen des Verstreichens der Zeit und der Umgang der Personen mit der Erinnerung geschildert werden. Pauline leidet nicht so sehr unter ihrem damaligen Fehltritt, den sie vom moralischen Standpunkt aus entschuldigen kann – sie war noch ein Kind, hatte keine entsprechende Erziehung genossen und war dadurch dem Verführer schutzlos ausgeliefert –, sondern unter der Erinnerung daran:

Elle n'avait pas encore assez réfléchi pour concevoir le malheur du souvenir des fautes qu'elle avait commises, et tout lui semblait réparé.[171]

Et le passé s'attache à moi.
En vain, par l'amour enivrée,
Je ne veux voir que l'avenir:
Mon âme est bientôt dévorée
Par le tourment du souvenir.[172]

Dadurch, daß Édouard seine These von der Gefährlichkeit der Erinnerungen[173] nicht auf Pauline bezieht, damit also einen Verdacht ausspricht, der von der Erzählerin als unbegründet widerlegt werden könnte, bekommt dieser Gedanke eine gewisse Objektivität und nährt mithin die Vermutung des Lesers, daß sich hinter Paulines Erinnerungen eine uneingestandene Zuneigung zu ihrem einstigen Geliebten Théodore verbirgt, dessen Treulosigkeit sie nicht verwunden hat.[174] Das unglückliche Ende der *Histoire de Pauline* unterminiert somit die Logik der Bestrafung, der die Erzählung bei oberflächlicher Betrachtung zu gehorchen scheint, und demonstriert, ebenso wie die anderen Jungenderzählungen Madame de Staëls, die Verschiebung des Interesses auf die psychologische Analyse unbewußter Regungen.

Schlußorientierung

Bisher wurden mit den Konzepten Distanz und Antithetik vor allem statische, den Text organisierende Strukturen behandelt, die der Novelle ermöglichen, kurz zu sein.[175] Auch die Pointe wurde vornehmlich als Late-

[171] Ebd., S. 91f.

[172] Ebd., S. 96 (aus Paulines Romanze).

[173] „les souvenirs prêtent un grand charme aux sentiments, ils sont plus touchants dans l'éloignement du passé" (ebd., S. 95).

[174] Diese Annahme wird zusätzlich dadurch unterstützt, daß Mme de Verseuil Pauline verheiraten will, um auf diesem Wege Erinnerungen an deren früheres Leben auf Santo-Domingo auszulöschen: „Mets l'immensité des mers, mets une éducation vertueuse entre ton enfance et ta jeunesse, et je me charge de te faire oublier la première" (ebd., S. 91); „elle songeait à la marier, et voulait ensevelir ainsi pour jamais dans l'oubli la dernière année de son enfance" (S. 92).

[175] Vgl. Goyet, *La nouvelle*..., S. 34.

raleffekt der antithetischen Struktur betrachtet. Die mit ihr verbundene Schlußorientierung weist jedoch auch einen anderen Aspekt auf: eine akzentuierte Zeitlichkeit, die eine Intensivierung und Beschleunigung der Novelle bewirkt.

Marmontel war der erste, der in Frankreich die Orientierung auf den Erzählschluß hin als wesentliches Definitionsmerkmal des *conte (moral)* theoretisch formuliert hat: „Un récit qui ne serait qu'un enchaînement d'aventures, sans une tendance commune qui les réunit en un point, serait un roman, et non pas un *conte*.“[176] Dies entspricht der von Godenne beschriebenen Verschlankung der *nouvelle-petit roman* durch Eliminierung von Nebenhandlungen, Ersatz des Beginns in medias res durch eine streng lineare, chronologische Erzählweise und Konzentration auf eine eindeutige (moralische) Aussage.[177]

In ähnlicher Weise unterscheidet Louis de Bruno im Vorwort zu seiner historischen Novelle *Lioncel, ou l'émigré* (1800) die Novelle vom Roman:

une *Nouvelle* [...] n'admet aucun épisode, ni rien qui puisse en arrêter la marche. C'est exactement un récit qu'on suppose être fait ou pouvoir se faire de mémoire. On peut le suspendre, mais non le diviser par chapitres, ou par d'autres sections en usage.[178]

Aus der „marche“ wird bei Jules Janin 32 Jahre später eine „course“:

Ici si je faisais un roman et non pas une histoire, j'aurais un bien beau sujet de développement de mœurs. J'arrangerais à loisir mon récit, le conduisant en habile écuyer à travers toutes les difficultés du terrain, changeant souvent ma voie. [...] Mais il n'en est pas de la nouvelle comme du roman. La nouvelle, c'est une course au clocher [...] On va toujours au galop, on ne connaît pas d'obstacles, on traverse le buisson d'épines, on franchit le fossé, on brise le mur, on se brise les os, on va tant que va son histoire.[179]

Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zu jener „totalité d'effet“, die Baudelaire in seinen *Notes nouvelles sur Edgar Poe*[180] als den Vorzug der Novelle gegenüber dem Roman erklärt hat:

la *Nouvelle* [...] a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. [...] L'unité d'impression, la *totalité* d'effet

[176] *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. XII, S. 523 (Artikel *conte*).

[177] Vgl. Godenne, *La Nouvelle*, S. 46–48.

[178] L. de Bruno: *Lioncel ou l'émigré, nouvelle historique* (1800), zit. nach Godenne, „Pistes pour une étude de la nouvelle au XIX[e] siècle“, S. 104.

[179] Jules Janin über seinen Text *Le Piédestal* in der *Revue de Paris*, Bd. VII, 1832; zit. nach Godenne, ebd., S. 53.

[180] 1857 als Einleitung zu Baudelaires Übersetzung von Poes *Nouvelles Histoires extraordinaires* erschienen.

est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière [...]. L'artiste, s'il est habile, n'accomodera pas ses pensées aux incidents; mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition toute entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité.[181]

Dazwischen liegt ein Wandel in der Zeitkonzeption, dessen weitreichende Implikationen im Rahmen dieser Arbeit nicht dargestellt werden können. Es sei daher auf Reinhart Koselleks Aufsatz „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit" verwiesen. Die Erfahrung der Beschleunigung, der Begriff einer offenen Zukunft, die gegenüber der früheren Geschichte absolut Neues (und nicht nur Altes in neuer Gestalt) bringen wird, das der *Encyclopédie* zugrundeliegende Theorem von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die zunehmend sich durchsetzende Überzeugung, daß der subjektive Standort die historische Darstellung perspektivierend verändert – all diese von der Historiographie seit dem 16. Jahrhundert entwickelten Konzepte wurden im 18. Jahrhundert von den *philosophes* aufeinander abgestimmt und kondensierten sich, ausgelöst durch die Erschütterungen der Französischen Revolution, zu einem immer stärker den Alltag der Menschen bestimmenden Erfahrungsgehalt.[182] Was Kosellek für die Geschichtsschreibung festgestellt hat:

Die Zeit bleibt nicht nur die Form, in der sich alle Geschichten abspielen, sie gewinnt selber eine geschichtliche Qualität. Nicht mehr in der Zeit, sondern durch die Zeit vollzieht sich dann die Geschichte. Die Zeit wird metaphorisch dynamisiert zu einer Kraft der Geschichte selbst[183],

läßt sich auch in der Literatur beobachten. Am Übergang vom *conte* zur *nouvelle* vollzieht sich ein Prozeß, bei dem sich parallel zur Zeitkonzeption auch die Vorstellung vom menschlichen Bewußtsein wandelt. Im *conte* ist die Zeit lediglich Hintergrund; sie wird weder chronologisch gemessen noch spielt sie eine Rolle als Dauer. Man könnte sagen, der *con-*

[181] Ch. Baudelaire: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, hg. von H. Lemaitre, Paris 1962, S. 630.

[182] R. Kosellek: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit", in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hg. von R. Herzog und R. Kosellek, München 1987, S. 278–281. – Zur Veränderung des Zeitbewußtseins durch die Französische Revolution siehe auch *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, hg. von R. Kosellek und R. Reichardt, München 1988, S. 23–71, und M. Meinzer: *Der französische Revolutionskalender (1782–1803). Planung, Durchführung und Scheitern einer politischen Zeitrechnung*, München 1992.

[183] Ebd., S. 278.

te spielt nicht *in* der Zeit, sondern *mit* der Zeit. In seiner seriellen Form werden Erzählphasen, Situationen, Sequenzen aneinandergereiht; mit jeder neuen Sequenz sind die Resultate der vorhergehenden, wenn nicht ausgelöscht, so zumindest zu Erfahrungssätzen geronnen, deren Summe die abschließende Erkenntnis ergibt.

In der vormodernen Novelle ist die Zeit weitgehend synchronisiert mit der historischen Zeit. Sie ist eine Achse, auf der die Ereignisse eingetragen sind; ein Kontinuum, in dem sich die Handlung ereignet. Daher gibt es keine impliziten oder gar hypothetischen Ellipsen, also Auslassungen auf der Ebene der *histoire*, die vom Leser erschlossen werden müssen, ohne daß der Text selbst auf ihr Vorhandensein hinweist.[184] Es gibt allenfalls explizite Ellipsen, d.h. Aussparungen, bei denen der übersprungene Zeitraum angegeben wird; diese können aber auch als eine Form des stark raffenden *summarys* klassifiziert werden, wodurch sie sich in den klassischen Grundrhythmus des Wechsels von summarischer und szenischer Erzählung integrieren lassen.[185] Es scheint im 18. Jahrhundert ein Gesetz des Erzählens zu sein, daß alle wichtigen Veränderungen zumindest summarisch wiedergegeben werden müssen. Dieser narrative horror vacui ist auf das Postulat der *vraisemblance* zurückzuführen, die ein bruchloses Zeitkontinuum erfordert. Das Bewußtsein wird immer noch, ähnlich wie im *conte,* als eine Wachstafel verstanden, auf der einmal eingegrabene Erfahrungen nach Belieben wieder ausgelöscht werden können, wie wir es am Beispiel von Bricaires *L'Amour tel qu'il est* und Genlis' *Le Château de Kolméras* gesehen haben.

Erst in der modernen Novelle gewinnt Zeit eine eigenständige Qualität. Sie wird subjektiv wahrgenommene Dauer. Zeitraffungen und -dehnungen[186] sind nicht allein durch handlungslogische Notwendigkeit begründet, sondern spiegeln die Wichtigkeit der betreffenden Momente für die Figuren wider. Paolo Salerni hat eine solche Zeitkonzeption in Loaisel de Tréogates Erzählungen diagnostiziert:

> è una concezione soggettiva del fluire del tempo, sensibile o meno, a seconda degli stati di emozione del protagonista. Predominano le pause descrittive, commentative e i momenti di analisi, scorrendo per questo con ritmo lento nell'assorbimento maggiore dell'aspetto psicologico, emotivo o sensoriale dell'animo.[187]

[184] Genette, *Die Erzählung,* S. 76–78. Die hypothetische Ellipse ist, wie Genette schreibt, die „implizierteste" Form der impliziten Ellipse.

[185] Ebd., S. 76.

[186] Unter ‚Zeitdehnung' wird hier jede verlangsamende Abweichung vom mittleren Erzähltempo verstanden, also auch die ‚Szene'.

[187] „Un artista ‚nuovo' del secondo Settecento: Loaisel de Tréogate", *Studi di letteratura francese* 17 (1990), S. 87.

Loaisels von ihm selbst als *contes moraux* bezeichneten Texte überschreiten aber häufig die Grenze vom Narrativen zum Deskriptiven. Bei Madame de Genlis dagegen zeigt sich, wie bereits bei der Interpretation ihrer historischen Novelle *Mademoiselle de Clermont* deutlich wurde, eine Zeiterfahrung, die sich in einer akzentuierten zeitlichen Progression artikuliert und gezielt für die ‚Inszenierung des Augenblicks' genutzt wird.

In anderen ihrer *nouvelles* wiederum scheint eine Inkompatibilität zwischen der neuen Zeiterfahrung und den von der Autorin verwendeten Strukturen der moralischen Novelle auf. In *Les Hermites des marais pontins* (1802) werden die Lösungsmuster des *conte moral* durch die politischen Ereignisse nach 1789 in Frage gestellt.[188] Eine Herzogin ermöglicht zwei französischen Einsiedlern, die sie in den pontinischen Sümpfen kennengelernt hat, die Reise nach Frankreich, wo sie den jüngeren mit seiner verloren geglaubten Geliebten zusammenführt. Sie kauft dem jungen Paar ein Haus, in dessen Nähe sich der ältere Eremit niederläßt. Die folgenden 13 Jahre glücklichen Lebens könnten der Lohn für die uneigennützige Tat der Wohltäterin sein. Der Erzählschluß (*clôture*) fällt jedoch nicht mit dem Textende (*clausule*) zusammen. Am Ende des Textes steht ein Ausblick auf die Revolution, der die Idylle in ein melancholisches Licht taucht. Der alte Eremit beobachtet kurz vor seinem Tod Ende Juni 1789, also unmittelbar vor dem Sturm auf die Bastille, ein heraufziehendes Gewitter:

> le temps étoit sombre, et la nature morne et silencieuse: on n'entendoit ni le ramage des oiseaux effrayés, qui fuyoient en se heurtant, ni le murmure des ruisseaux qu'une longue sécheresse avoit taris; des nuages ondoyans, d'un pourpre foncé, s'amonceloient à l'horizon, et des éclairs multipliés d'un feu brûlant et rapide, déceloient la foudre prête à tomber...[189]

Vor dem Ausbruch der Revolution steht die Zeit noch einmal still. Es ist die Ruhe vor dem Sturm, der, wie aus der Rückschau von weiteren zwölf Jahren berichtet wird, den jüngeren der beiden Männer zur Flucht ins Ausland zwingen wird und das Grab des älteren nur deshalb vor der Schändung bewahrt, weil es nicht mit Marmor bedeckt ist.

Was diese Erzählung von vergleichbaren moralischen Novellen unterscheidet, ist nicht allein das pessimistische Ende, sondern die Tatsache, daß dem Optimismus des *conte moral* die nackte Realität entgegengesetzt wird, mit der eine neue Zeitrechnung beginnt. Damit ist weniger der Revolutionskalender gemeint (obgleich dieser ebenfalls zu einer Ver-

[188] Genlis: *Les Hermites des marais pontins*, in: *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, Bd. II, Paris 1802, S. 371–402 .

[189] Ebd., S. 367.

änderung der Zeitwahrnehmung beigetragen hat) als die Ablösung einer neuen Zeit des nur noch fragmentarischen, keine Kontinuität mehr bildenden Erzählens von der in sich konsistenten Zeit der moralischen Novelle. Man mag diesen Schluß als nostalgischen Rückblick einer emigrierten Aristokratin auf die gute alte Zeit betrachten. Er ist zugleich aber auch Vorbote der modernen, romantischen Literatur, in der sich das Subjekt in Widerstreit zur Gesellschaft befindet.[190]

Bei Madame de Genlis läßt sich die Akzentuierung der Zeitlichkeit auch anhand ihrer Verwendung von Leitmotiven aufzeigen. Der Begriff Leitmotiv wird hierbei verstanden als

> eine einprägsame, im selben oder im annähernd gleichen Wortlaut wiederkehrende Aussage, die einer bestimmten Gestalt, Situation, Gefühlslage oder Stimmung, auch einem Gegenstand, einer Idee oder einem Sachverhalt zugeordnet ist [...] und durch ihr mehrfaches Auftreten gliedernd und akzentuierend wirkt.[191]

In der Novellentheorie wird er häufig synonym mit ‚Dingsymbol' oder dem berüchtigten, von Paul Heyse eingeführten ‚Falken' verwendet. Aus dessen Anregung, daß der Novellist sich bei jedem Stoff, den zu verwenden er sich anschickt, fragen könne, „wo ‚der Falke' sei, das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet»[192], leitete man die Forderung nach einem ‚Dingsymbol' ab, das gleichzeitig ‚Motor der Handlung' und symbolische Abbreviatur der Novelle sein sollte. Die inhaltliche Überfrachtung des ‚Falken' hat Manfred Schunicht von einem Mißverständnis bei der Interpretation von Heyses Theorie hergeleitet. Heyse habe den Falken lediglich als begriffliches Surrogat für das gewählt, was er an einer anderen Stelle „Grundmotiv" nenne.[193] Dahinter verbirgt sich nichts anderes als die in modernen Novellentheorien zu findende Zurückführung der Novelle auf elementare narrative oder rhetorische Funktionen,[194] die auch dieser Arbeit zugrundeliegt.[195]

[190] Bei Mme de Genlis findet man häufig einen Gegensatz zwischen romantischen Naturschilderungen und der christlichen Aussageintention ihrer Erzählungen (z. B. am Beginn von *L'Apostasie*).

[191] *Metzler Literatur Lexikon*, Stuttgart 1984, S. 250.

[192] P. Heyse: „Vorwort", in: *Deutscher Novellenschatz*, hg. von P. Heyse und H. Kurz, Bd. I, München 1871, S. XX.

[193] M. Schunicht: „Der ‚Falke' am ‚Wendepunkt': Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41, N. F. 10 (1960), S. 56.

[194] Z.B. Mathieu-Castellani, „Pour une poétique de la nouvelle", S. 173. – Goyet zitiert die amerikanische Novellistin Flannery O'Connor, die ihre Studenten im ersten Jahr lediglich *sujets* von maximal vier Zeilen Länge habe schreiben lassen: was sich nicht in einem Satz zusammenfassen lasse, eigne sich nicht für eine Novelle (*La nouvelle...*, S. 87).

[195] Mit dem Dingsymbol verhält es sich ähnlich wie mit der Pointe: beide sind nicht notwendige Bestandteile der Novelle, können aber als Korrelat einer ihr zugrundeliegen-

Dessenungeachtet findet man Symbole in einer Vielzahl von deutschen Novellen. Gerade das Zusammentreffen des häufigen Auftretens novellistischer Symbole und der speziellen, die Handlung vorwärtstreibenden Funktion des Falken in Boccaccios neunter Novelle des fünften Tages hat nach Hannelore Schlaffer zur Entstehung der Falkentheorie geführt:

> Der Falke ist das Symbol, das Signal, das Indiz, das Leitmotiv, das er [Heyse] aus der Novelle *seines* Jahrhunderts kennt. Den Begriff des Falken entwickelte er nicht aus Boccaccio, sondern aus der Novelle seiner Zeit. Erst danach sah er sich bewogen, diese durchaus untypische Novelle des *Decameron* zum Ursprung der Gattung zu erklären.[196]

Ob ‚Falken' oder ‚Dingsymbole' in französischen Erzählungen tatsächlich schwerer zu finden sind als in deutschen, wie Schlaffer annimmt,[197] müßte näher untersucht werden. Bei Madame de Genlis jedenfalls erfüllen die Leitmotive durchaus eine symbolische Funktion, wobei diese allerdings gelegentlich in Widerspruch zu der von der Autorin verwendeten Struktur der moralischen Novelle gerät.

Die Devisen der beiden Liebenden in *Mademoiselle de Clermont* bilden die zeitlichen Pole, in die die Novelle eingespannt ist: die Ewigkeit, also die endlose Zeit (*Pour toujours*) und der Tod, das Enden der Zeit (*Jusqu'au tombeau*). Vom *aveu* bis zu Meluns Tod tauchen sie leitmotivartig insgesamt viermal im Text auf; dabei findet eine Verschiebung von Mlle de Clermonts Devise, dem Versprechen ewiger Liebe, zu der Meluns statt, welche die unheilvollen Vorzeichen ihrer Beziehung betont. Eine ähnliche Rolle spielen die Sanduhr und die Pendeluhr in *L'Apostasie*.[198] Die komplizierte Intrige dieser langen, auf einer Verwechslung basierenden Novelle rückt allerdings im Gegensatz zu der Geradlinigkeit von *Mademoiselle de Clermont* das Leitmotiv stärker in den Hintergrund.

Die paradigmatische Funktion von Novellensymbolen wie der Sanduhr oder den mit den Devisen der Liebenden gezierten Armbändern unterscheidet sich grundlegend von der syntagmatischen Funktion von Leitmotiven im *conte*. Diese dienen, abgesehen von der Erzeugung einer

den Struktur aufgefaßt werden: die Pointe als Entladung der antithetischen Struktur, das Dingsymbol als Ausdruck der Ambiguität (vgl. Ecos Ausführungen zum Symbol als Ausdruck des Unbestimmten in *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977 [Opera aperta, 1962], S. 37).

[196] Schlaffer, *Poetik der Novelle*, S. 114.

[197] Ebd., S. 112. Als Beispiel nennt Schlaffer zwei Novellen von Barbey d'Aurevilly (*Le Rideau cramoisi* und *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*). Ein anderes Beispiel wäre die etruskische Vase in der gleichnamigen Novelle Mérimées.

[198] Zum Inhalt s. o., S. 121.

komischen Wirkung, wie z. B. in den Erzählungen Voisenons,[199] als thematische Trennzeichen, als Segmentierungssignale für die einzelnen Phasen der Erzählung.[200] In der Novelle dagegen werden die Leitmotive zu Zeitmarkern. Ihre jeweils neue Kontextualisierung macht durch kaum merkliche, sukzessive Bedeutungsverschiebungen das Verfließen der Zeit sinnfällig.

4.4 Ambiguität und Geheimnis

Die Problematisierung der Zeit bewirkt, daß die Ereignisse nicht mehr wie Perlen auf einer Schnur aufgereiht sind; sie bilden keine lückenlose Ursache-Wirkungs-Kette mehr, deren Ende wie ein mathematischer Beweis erscheint. Die Zeit kann in der Novelle auf zweierlei Art und Weise ins Blickfeld geraten: entweder indem sie durch Beschleunigung und Schlußorientierung die Inszenierung des Augenblicks vorbereitet, oder indem sie, umgekehrt, um eine Leerstelle in der Vergangenheit kreist. Bei der Interpretation von Madame de Staëls *Histoire de Pauline* haben wir gesehen, wie die Erinnerung an längst Vergangenes nicht nur latent die Gegenwart beeinflußt, sondern sich auch in dem ausgeprägten Bewußtsein der Protagonistin für die Macht der Zeit manifestiert.

Gilles Deleuze und Félix Guattari sehen in der Orientierung einer Erzählung auf die Zukunft bzw. die Vergangenheit die Dichotomie von *conte* und *nouvelle* begründet. Der *conte* stelle die Frage: „Was wird geschehen?", die *nouvelle* dagegen: „Was ist geschehen?"[201] Die Autoren illustrieren ihre These anhand eines Vergleichs zwischen *Une Ruse* (1882) von Guy de Maupassant und *Le Rideau cramoisi* (1874) von Barbey d'Aurevilly. In beiden Texten geht es um die Leiche eines im Bett seiner Geliebten verschiedenen Mannes; in beiden Fällen ist der Leser darauf gespannt zu erfahren, was mit der Leiche geschehen wird. Während aber diese Erwartung bei Maupassant erfüllt wird – der von der Frau herbeigerufene Arzt kleidet die Leiche an und behauptet gegenüber dem Ehemann, den ganzen Abend anwesend gewesen zu sein –, erfährt der Leser in Barbey d'Aurevillys Novelle nicht, was aus dem jungen Mädchen und ihrem toten Liebhaber geworden ist.[202]

[199] Z. B. *Il eut tort. Histoire vraisemblable* (1755) oder *Trop long. Conte très court* (1757) (beide in *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. I).

[200] Aubrit nennt als Beispiel dafür die anonyme Erzählung *Sans y penser* (1757) (*Le Conte et la nouvelle*, S. 151).

[201] G. Deleuze/F. Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris 1980, S. 235.

[202] Was *Une Ruse* Aspekte eines *conte* verleiht, ist nicht so sehr die Auflösung der Intrige als der exemplarische Charakter der Erzählung. Bei der oben resümierten Handlung

Die Unterscheidung von Deleuze/Guattari ist insofern problematisch, als sie das grundsätzlich für jeden narrativen Text geltende Interesse am Fortgang der Handlung auf dieselbe Ebene stellt wie eine gattungsspezifische Fragestellung. Jeder Erzähltext erweckt beim Leser die Frage „Was wird geschehen?"; dies gilt auch für solche Erzählungen, deren Interesse in der Aufdeckung eines in der Vergangenheit liegenden Geheimnisses liegt.[203] In Wirklichkeit geht es also nicht um die Lenkung des Leserinteresses, sondern um die epistemologische Möglichkeit, die erzählten Ereignisse auf eine lückenlose Kette zurückzuführen oder nicht. Anders gesagt: Die Frage: „Was wird geschehen?" wird in jedem Fall beantwortet, wenn auch diese Antwort nicht immer befriedigend ausfällt, ganz gleich, ob dies auf die Ungeschicklichkeit des Erzählers zurückzuführen ist oder aber auf eine von ihm bewußt verfolgte Strategie des ‚falschen Kooperationsangebots', deren Wirkungsabsicht gerade in der Enttäuschung der Lesererwartung liegt. Die Frage „Was ist geschehen?" kann, wie das Beispiel von *Le Rideau cramoisi* zeigt, ohne Antwort bleiben. Wird sie dagegen beantwortet, kann das Ergebnis wiederum entweder befriedigend oder enttäuschend sein. An diesem Punkt scheidet sich die vormoderne Novelle von der modernen.[204] Die vormoderne Novelle kann zwar auch die Frage nach dem bereits Geschehenen in den Mittelpunkt stellen, das Geheimnis ist in diesem Fall aber vor allem dazu da, aufgeklärt zu werden. In der modernen Novelle dagegen bleibt es auch nach seiner Enthüllung rätselhaft.

Wichtiger als die in Deleuze/Guattaris Dichotomie figurierende Modalität des Schon-Geschehenen erscheint mir daher die Ambiguität der modernen Novelle, die gleichermaßen durch einen enigmatischen, das Erzählte in Frage stellenden Erzählschluß besiegelt werden kann wie durch die Thematisierung eines nicht enträtselten Geheimnisses.

Vivant Denons Erzählung *Point de lendemain* (1777), die durch ihren spielerisch-scherzhaften Ton noch die Zugehörigkeit zum Feld des *conte* signalisiert, soll nachfolgend als Beispiel für die Ambiguität eines pointierten Textes dienen. Danach sollen drei Novellen behandelt werden, deren Interesse in der Positionierung eines Geheimnisses besteht.[205]

von *Une Ruse* handelt es sich um eine metadiegetische Erzählung des Arztes, der in der Rahmenerzählung von einer jungverheirateten Frau konsultiert wird. Von ihr gefragt, weshalb er ihr diese „épouvantable histoire" erzählt habe, antwortet er: „‚Pour vous offrir mes services à l'occasion.'" (G. de Maupassant: *Contes et nouvelles*, Bd. I, hg. von A.-M. Schmidt, Paris 1956, S. 837).

[203] S. u., Kapitel 4.4, *Ambiguität*.

[204] Deleuze/Guattari berücksichtigen nicht die historische Dimension ihrer Dichotomie.

[205] Vgl. Schlaffer: „die moderne Novelle fasziniert durch das Geheimnis, das sie zu enthüllen verspricht." (*Poetik der Novelle*, S. 59)

Bei Diderot, der seinen dialogischen Erzählungen eine Theorie mitliefert, welche die erzähltechnischen Implikationen mit einer moralischen Diskussion verbindet, ist die Ambiguität Gegenstand einer metanarrativen Betrachtung. In Denons *Point de lendemain*,[206] dem einzigen literarischen Text des Verfassers, der später unter Napoleon als Generalinspektor der Pariser Museen eine wichtige Position innehatte, wird dagegen die Ambiguität nicht thematisiert, sondern ist eine Wirkung des Textes selbst. Die Erzählung steht insofern der modernen Novelle nahe. Nicht umsonst gehört sie zu der kleinen Anzahl an Texten des 18. Jahrhunderts, die Aufnahme in moderne Novellenanthologien fanden,[207] und hat wie wenig andere Erzählungen jener Epoche das Interesse von Literaturwissenschaftlern,[208] Schriftstellern[209] und sogar Regisseuren[210] auf sich gezogen.

[206] *Point de lendemain* erschien erstmals 1777 in den *Mélanges littéraires ou Journal des dames* unter den Initialien M.D.G.O.D.R., ein Umstand, der lange Zeit für Verwirrung gesorgt hatte, da man Dorat, den Herausgeber der Zeitschrift, für den Autor hielt. Zitiert wird die überarbeitete Fassung von 1812 nach der Ausgabe in der Sammlung *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, hg. von R. Etiemble, Paris 1965.

[207] Die Erzählung ist in der Novellenanthologie von Bosquet (*Les Vingt meilleures nouvelles françaises*) und im *Musée de la nouvelle* in der Zeitschrift *Les Œuvres libres* (Februar 1960) enthalten; außerdem in der zitierten Sammlung *Romanciers du XVIIIe siècle*. Daneben existieren verschiedene Einzeldrucke im 20. Jahrhundert.

[208] E. Fontana: „Un esempio estremo di ‚conte' libertino: *Point de lendemain*", *Saggi e ricerche di letteratura francese* 9 (1968), S. 207–273; F. Van Laere: „‚Fortunes' de *Point de lendemain*", *Australian Journal of French Studies* 11 (1974), S. 149–168; L. R. Free: „Point of view and narrative space in Vivant Denon's *Point de lendemain*", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 168 (1976), S. 89–115; C. Reichler: „On the Notion of Intertextuality: The Example of the Libertine Novel", *Diogènes*, Spring-Summer 1981, S. 205–215; R. Wald Lasowski: „D'un désir l'Autre", *Revue des sciences humaines* (1981), S. 115–216; S. Houppermans: „La Description dans *Point de lendemain* de Vivant Denon", in: *Description – écriture – peinture*, hg. von Y. Went-Daoust, Groningen 1987, S. 36–47; B. R. Wells: „Objet/volupté: Vivant Denon's *Point de lendemain*", *Romance Notes* 29 (1989), S. 203–208; J. Herman: „Topologie du désir dans *Point de lendemain* de Vivant-Denon", *Australian Journal of French Studies* 27 (1990), S. 231–241; T. M. Kavanagh: „Writing of no consequence. Denon's *Point de lendemain*", in: *Enlightenment and the shadows of chance. The novel and the culture of gambling in eighteenth-century France*, Baltimore, MD/London 1993, S. 185–197; H. Javorek: „Vivant Denon's *Point de lendemain*", *Chimères* 23, no. 1–2 (1996/97), S. 39–53; A. Richardot: „*Point de lendemain*: Le crépuscule de la galanterie", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 358 (1997), S. 247–256.

[209] Neben Balzac, der *Point de lendemain* mit leichten Veränderungen in seine *Physiologie du mariage* (1829) aufgenommen hat, beschäftigten sich im 20. Jahrhundert Philippe Sollers (*Le Cavalier du Louvre: Vivant Denon [1747–1825]*, Paris 1995) und Milan Kundera (*La lenteur*, Paris 1995) mit Denon.

[210] *Point de lendemain* wurde 1958 von Louis Malle unter dem Titel *Les Amants* verfilmt; die Handlung wurde dabei ins 20. Jahrhundert verlegt.

Der Erzähler Damon[211] berichtet in der Ich-Form von einem Liebesabenteuer, das ihm als jungem Mann widerfahren ist. Die nur flüchtig mit ihm bekannte Mme de T… entführt ihn aus seiner Opernloge auf eine Reise mit unbekanntem Ziel, über deren Zweck er erst unterwegs in der Kutsche aufgeklärt wird. Er soll bei ihrem ersten Wiedersehen mit ihrem Mann, von dem sie seit acht Jahren getrennt lebt, zugegen sein und durch seine Anwesenheit die Unerquicklichkeit dieser aus rein familientechnischen Gründen beschlossenen Versöhnung zu überspielen helfen. Nachdem diese Pflichtübung erfüllt ist, lädt ihn Mme de T… zu einem Spaziergang durch den Garten ihres Schlosses ein, wo sich ihre Beziehungen auf einer Rasenbank intensivieren, um danach in einem Pavillon und schließlich in einem als Lustgrotte ausgestatteten Cabinet zur vollen Erfüllung zu kommen. Erst am anderen Morgen werden Damon die Augen darüber geöffnet, was Mme de T… von Anfang an geplant hat: Er sollte die Rolle ihres Liebhabers spielen, um so von ihrem eigentlichen Liebhaber, einem Marquis, dem Damon beim Morgenspaziergang begegnet, abzulenken. Der Marquis ist zwar von Mme de T… in den Plan eingeweiht worden, er weiß aber nicht, welch unerwarteten Verlauf ihr Vorhaben genommen hat. So geht ihm, der sich über Damons Rolle lustig macht, nicht auf, daß er der eigentlich Düpierte ist. Am Ende ist es Mme de T… gelungen, alle Beteiligten zufriedenzustellen: Ihr Mann ahnt nichts davon, daß der Marquis ihr Liebhaber ist, der Marquis hält seine Freundin für die treueste Frau von ganz Paris, und Damon nimmt die Erinnerung an ein unvergeßliches Erlebnis mit sich.

Die Erzählung steht von Anfang an im Zeichen der Ambiguität. Wir haben hier keinen allwissenden Erzähler, sondern die typische Erzählsituation des Memoirenromans mit seiner Zweischichtigkeit: auf der einen Seite die Zeit der Erzählung mit einem voll informierten, weisen Erzähler und auf der anderen Seite die Zeit der Geschichte, in der Damon als unwissende, unerfahrene und ahnungslose Figur seiner eigenen Erzählung auftritt. Auf letztere Instanz geht die Ungewißheit des jungen Mannes zurück, der zwar recht schnell merkt, daß er eine Rolle spielen soll, aber nicht weiß, in welchem Stück:

Chaque fois que je hasardais une question, on répondait par un éclat de rire.[212]

Je sentis qu'on venait de m'ôter un bandeau de dessus les yeux, et ne vis point celui qu'on y mettait.[213]

[211] Der Einfachkeit halber wird dieser Name, den der Erzähler in der ersten Ausgabe von 1777 trägt, hier übernommen, obwohl Denon ihn in der überarbeiteten Fassung von 1812 gestrichen hat.

[212] *Romanciers du XVIIIe siècle*, hg. von R. Etiemble, Bd. II, Paris 1965, S. 385.

[213] Ebd., S. 391.

Je ne concevais rien à tout ce que j'entendais [...] il était impossible d'entrevoir le terme du voyage.[214]

Je n'eus rien de plus pressé alors que de me demander si j'étais l'amant de celle que je venais de quitter, et je fus bien surpris de ne savoir que me répondre.[215]

Aber auch der zum Zeitpunkt der Narration sprechende Erzähler kann nicht mit Sicherheit sagen, welches die Absicht von Mme de T... war. Was ist Zufall? Was ist Kalkül? Die Ausdrücke *hasard* und *hasarder* tauchen mit insistierender Häufigkeit auf:

Auriez-vous par *hasard* des projets pour ce soir?[216]

je veux *hasarder* quelques mots [...] chaque fois que je *hasardais* une question[217];

par le plus grand *hasard* du monde [...] mais un *hasard*, une surprise ...[218];

Que vous m'accordassiez ici ce baiser que le *hasard* ...[219];

Tout est prévu; c'est le *hasard* qui semble me conduire ici[220] ;

Chemin faisant, le *hasard* m'y amena.[221]

Die Interpretationen von Denons Erzählung divergieren nicht nur aufgrund ihrer unterschiedlichen methodologischen Ansätze;[222] es gibt auch verschiedene Lesarten bezüglich der Deutung des Geschehens selbst, das, typisch für den galanten Diskurs, in Andeutungen erzählt wird. Thomas M. Kavanagh sieht in *Point de lendemain* das Scheitern eines Plans: Mme de T...s Vorhaben, durch einen vorgeschützten Liebhaber die Aufmerksamkeit ihres Mannes von ihrem wirklichen Liebhaber abzulenken, habe durch die Wahl Damons eine andere Entwicklung genommen als ursprünglich beabsichtigt.[223] Ganz anders die Interpretation von Anne Ri-

[214] Ebd., S. 392.

[215] Ebd., S. 398.

[216] Ebd., S. 385..

[217] Ebd., S. 385.

[218] Ebd., S. 387.

[219] Ebd., S. 389.

[220] Ebd., S. 399.

[221] Ebd., S. 400.

[222] *Point de lendemain* wurde für die verschiedensten Thesen in Anspruch genommen: im Kontext der *gender studies* für den männlichen Blick auf den weiblichen Körper (Wells); als Vorläufer von Huysmans *A Rebours*; als symptomatisches Beispiel für die gleichzeitige Anwesenheit von Elementen des analytischen Romans in der Art von Crébillon und von Elementen des sentimentalen Romans nach dem Vorbild von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (Free); als typische Rokoko-Erzählung, als Ausdruck der Dekadenz des französischen Adels und Verkörperung des reinen Lustprinzips (Coulet) und als Vorbote der Wandlungen des *récit libertin* am Ende des Jahrhunderts, wie sie in den Werken von Choderlos de Laclos, Louvet de Couvray und Sade zutage treten (Houppermans).

[223] Kavanagh, „Writing of no consequence", S. 195.

chardot, die den gesamten Ablauf der Nacht auf das Kalkül von Mme de T... zurückführt.[224] Es soll daher untersucht werden, ob es überhaupt möglich ist, Plan und Zufall in dieser vertrackten Erzählung auseinanderzuhalten oder ob nicht gerade die Spannung zwischen Kalkül und Kontingenz, zwischen Macht und Machtverlust, den Reiz dieses Textes ausmacht.

Daß die erste Annäherung der beiden Protagonisten in der Kutsche nicht dem reinen Zufall zu verdanken ist, suggeriert die ironische Haltung des Erzählers:

On me faisait, par intervalles, admirer la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence touchant de la nature. Pour admirer ensemble, comme de raison, nous nous penchions à la même portière; le mouvement de la voiture faisait que le visage de madame de T... et le mien s'entretouchaient. Dans un choc imprévu, elle me serra la main; et moi, par le plus grand hasard du monde, je la retins entre mes bras. Dans cette attitude, je ne sais ce que nous cherchions à voir.[225]

Bei der Episode auf der Rasenbank läßt sich Damon auf das galante Spiel ein. Der in der ungewöhnlichen Atmosphäre des nächtlichen Parks ausgetauschte Kuß[226] läßt auf unangenehme Weise die Konversation ins Stocken geraten. Weshalb Mme de T... daraufhin unbedingt zum Schloß zurückkehren will, läßt der Text bewußt offen. Geschieht es in der Absicht, das Unternehmen abzubrechen (was für die These von Kavanagh sprechen würde) oder um den jungen Mann auf schnellstem Weg in das Cabinet zu führen? Es ist die einzige Stelle, an der explizit nicht nur die Figur, sondern auch der Erzähler Unwissenheit an den Tag legt:

Je ne sais, je ne savais du moins si ce parti était une violence qu'elle se faisait, si c'était une résolution bien décidée, ou si elle partageait le chagrin que j'avais de voir terminer ainsi une scène bien commencée.[227]

Die auffällig schlechte Stimmung der beiden Spaziergänger, das für den galanten Liebesdiskurs peinliche Versiegen der Konversation[228] und Mme de T...s plötzliche Richtungsänderungen sprechen dafür, daß der Verlauf des Abends nicht den Vorstellungen der Spielleiterin entspricht.

[224] Eine Zwischenposition nimmt H. Javorek ein („Vivant Denon's *Point de lendemain*").

[225] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 386f.

[226] Vgl. zur Gegenüberstellung von rousseauistischer Naturkonzeption und gesellschaftlicher Welt in *Point de lendemain* Free, „Point of view and narrative space in Vivant Denon's *Point de lendemain*".

[227] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 389.

[228] „nous cheminions tristement, mécontents l'un de l'autre et de nous-mêmes. Nous ne savions ni à qui, ni à quoi nous en prendre"; „Qu'une querelle nous aurait soulagé! mais où la prendre? Cependant nous approchions, occupés en silence de nous soustraire au devoir que nous nous étions imposé si maladroitement." (ebd., S. 389f.)

Das sich anschließende längere Gespräch über die Comtesse, Damons Geliebte, greift das Thema der Kontrolle auf. Mme de T... bewundert deren Art und Weise, die Männer nach Belieben an der Nase herumzuführen:

une perfidie dans sa bouche prend l'air d'une saillie; une infidélité paraît un effort de raison, un sacrifice à la décence. Point d'abandon; toujours aimable; rarement tendre, et jamais vraie; galante par caractère, prude par système, vive, prudente, adroite, étourdie, sensible, savante, coquette, et philosophe: c'est un Protée pour les formes, c'est une grâce pour les manières: elle attire, elle échappe. Combien je lui ai vu jouer de rôles![229]

Sie gewinnt ihre Selbstsicherheit vorübergehend wieder zurück und führt Damon zu dem Pavillon, der „zufällig" nicht verschlossen ist.[230] Kaum sind sie dort eingetreten, werden sie von ihrer Leidenschaft überwältigt.[231]

Die Umarmungen in völliger Dunkelheit lassen die Personen miteinander verschmelzen[232] und tauchen sie in ein Wechselbad der Gefühle, das keine Ordnung erkennen läßt.[233] Vom Standpunkt des galanten Liebeszeremoniells aus gesehen erscheint der unvermittelte Ausbruch der Leidenschaft als mißglückt. Die Personen empfinden Schuldgefühle – nicht aus moralischen Gründen, sondern aufgrund ihrer überstürzten Vorgehensweise, die der Erzähler distanzierend in Maximen kleidet („Trop ardent, on est moins délicat. On court à la jouissance en confondant tous les délices qui la précèdent"). Weit davon entfernt, die Kontrolle über die Situation zu haben, zeigt Mme de T... in ihrer schutzsuchenden Geste eine Wehrlosigkeit, der sie sich durch einen Ortswechsel zu entziehen versucht: „Sortons de ce dangereux séjour; sans cesse les désirs s'y reproduisent, et l'on est sans force pour leur résister." Im Cabinet dagegen gewinnt sie ihre Souveränität wieder. Dem unkontrollierten Ge-

[229] Ebd., S. 391.

[230] „Quel dommage de n'en pas avoir la clef! Tout en causant, nous approchions. Il se trouva ouvert" (ebd., S. 392). Dafür, daß Mme de T... tatsächlich nicht wußte, daß der Pavillon unverschlossen war, könnte die Tatsache sprechen, daß sie das Anwesen seit Jahren nicht mehr betreten hat und auch nicht über andere Veränderungen im Schloß Bescheid weiß (es wird z.B. hervorgehoben, daß sie nicht weiß, daß das Appartement ihres Mannes abgerissen wurde und daß dieser Diät halten muß).

[231] „il s'empara de nous"; „Tout ceci avait été un peu brusqué" (ebd., S. 392).

[232] Wenn es heißt „la main qui voulait me repousser sentait battre mon cœur", dann ist dies nicht so sehr ein wahrnehmungslogischer Verstoß gegen die interne Fokalisierung, sondern muß als Erahnung der Empfindung des Partners verstanden werden: Das Herz des jungen Mannes schlägt so heftig, daß die Hand, die seine Brust berührt, es schlagen spüren *muß*.

[233] Innerhalb kurzer Zeit wechseln sich ab „ivresse", „soupirait", „calmait", „s'affligeait", „se consolait", „effrayait", „rassurait", „nous sentîmes notre faute", „plus calmes".

fühlsrausch steht hier ein in mehrere Stufen aufgeteiltes Eintauchen in immer intimere Schichten gegenüber: zuerst ins labyrinthische Innere des Schlosses, dann in einen Vorraum, danach erst in das eigentliche Cabinet, dessen innersten Kern eine Liebesgrotte bildet.

Der Pavillon ist ein Ort der Imagination, den sich die Liebenden, mangels optischer Anhaltspunkte, mit Phantasiegestalten ausmalen. Das Cabinet erscheint demgegenüber als die konkrete Replik dazu: Was vorher nur in der Vorstellungskraft existierte, ist hier sichtbar. Die teils wörtlichen Wiederaufnahmen zeigen, daß es dem Autor darum ging, diesen Zusammenhang deutlich zu machen. Die Reproduktion des Begehrens im Pavillon („sans cesse les désirs s'y reproduisent"[234]) findet hier durch die überall angebrachten Spiegel im wörtlichen Sinn statt („Les désirs se reproduisent *par leurs images*"), so daß die Phantasielandschaft, die sich die Liebenden dort ausgemalt haben, nun sinnlich wahrnehmbar ist.[235] Die Beleuchtung – in extremem Gegensatz zur Dunkelheit des Pavillons – ist genauestens kalkuliert und lenkt die Wahrnehmung auf ausgewählte Gegenstände.[236] Die Phantasiewelt des Pavillons hat materielle Gestalt angenommen. Alles ist für den Fall, daß sich die Lust nicht mehr auf natürlichem Wege einstellt,[237] bis ins kleinste Detail inszeniert, arrangiert, disponiert. Der Aufenthalt im Cabinet konnotiert somit auf allen Ebenen jene Kontrolle, die der Spielleiterin im Pavillon entglitten ist.

Das Wiedererlangen der kontrollierten Lust bedeutet nun aber keineswegs einen Triumph oder ein Auslöschen der vorhergehenden Stationen. Die Liebesnacht im Cabinet hinterläßt, anders als die mit „bonheur"[238] assoziierte spontane Lust im Pavillon, nichts als Verwirrung und Unsicherheit. Obwohl der Erzählung ein deutlich erkennbarer dreistufiger Aufbau zugrundeliegt – die drei Liebesszenen im Garten, im Pavillon und im Cabinet –, basiert sie nicht auf dem seriellen Schema eines philosophisch-moralischen *conte*. Die drei Phasen sind weder Ergebnis eines vorgefaßten Planes, noch sind sie auf eine experimentelle Anordnung des Erzählers zurückzuführen. Die explizit formulierte Ausgangsprämisse fehlt ebenso wie das Schlußresümee. Mit der Aufdeckung der Intrige ist das

[234] Ebd., S. 393.

[235] Die Insel, von der im Pavillon die Rede war („jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplés d'amants, que nous en peuplions l'autre rive" [gemeint ist das andere Ufer der Insel]), erscheint hier wieder („je vis cette île toute peuplée d'amants heureux").

[236] Alles ist indirekt beleuchtet, „selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu".

[237] Mme de T... beschreibt Damon das Cabinet als „un témoignage.... des ressources artificielles dont M. de T... avait besoin pour fortifier son sentiment, et du peu de ressort que je donnais à son âme." (ebd., S. 395)

[238] „Mon âme est si pleine de bonheur" (ebd., S. 393).

Abenteuer dieser Nacht abgeschlossen;[239] es gibt, wie der Titel ankündigt, keinen Morgen danach. Die Rückkehr in die gesellschaftliche Welt markiert den totalen Bruch mit der Intimität der nächtlichen Orte. Der ergebnislose Rekurs auf die obligatorische Suche nach der Moral[240] ist mehr als nur eine ironische Distanzierung vom *conte moral*, er umschreibt vielmehr die Natur der Beziehung zwischen den Partnern, die die Abwesenheit von Dauer durch den intensiv erlebten Augenblick ersetzt.

Diese „philosophie de l'instant", die nach Sjef Houppermans die Möglichkeiten des *conte* besser ausschöpft als die Koppelung mit dauerhaften Werten wie in Marmontels *Contes moraux*,[241] wird ermöglicht durch den pointierten Schluß. Dieser schließt den Text nicht in gewohnter Weise ab, sondern fordert zu einer erneuten Lektüre heraus, die gleichwohl die dem Text zugrundeliegende Ambiguität von Zufall und Kalkül nicht vollständig aufzulösen vermag.

Geheimnis

Deleuze und Guattari würden *Point de lendemain* vermutlich als *conte* einstufen, da diese Erzählung die Form der Entdeckung aufweist und nicht die des Geheimnisses:

> La nouvelle est fondamentalement en rapport avec un *secret* (non pas avec une matière ou un objet de secret qui serait à découvrir, mais avec la forme du secret qui reste impénétrable), tandis que le conte est en rapport avec la *découverte* (la forme de la découverte, indépendamment de ce qu'on peut découvrir).[242]

Die Natur der am Ende gemachten Entdeckung jedoch kann die Rätselhaftigkeit des dargestellten Liebesabenteuers nicht beseitigen. Sie hat somit mehr Gemeinsamkeiten mit dem ‚Nichtwißbaren' und ‚Nichtwahrnehmbaren'[243] der Novelle.

[239] Vor dem Betreten des Cabinet ermahnt Mme de T... den Erzähler: „Souvenez-vous [...] que vous serez censé n'avoir jamais vu, ni même soupçonné l'asile où vous allez être introduit." (ebd., S. 396) – Zwar hat diese Liebesnacht für den Protagonisten die Funktion einer Initiation, thematisiert wird aber nur seine Desillusionierung bezüglich der Comtesse („j'avais vingt ans, et j'étais ingénu; elle me trompa, je me fâchai, elle me quitta. J'étais ingénu, je la regrettai; j'avais vingt ans, elle me pardonna: et comme j'avais vingt ans, que j'étais ingénu, toujours trompé, mais plus quitté, je me croyais l'amant le mieux aimé").

[240] „Je cherchais bien la morale de toute cette aventure, et... je n'en trouvai point" (ebd., S. 402).

[241] Houppermans, S. 46.

[242] Deleuze/Guattari, *Mille plateaux*, S. 237.

[243] Ebd.

Wenn es im folgenden um das Geheimnis als thematische Kategorie geht, dann widerspricht dies nicht Deleuze/Guattaris Auffassung vom Geheimnis als einer formalen Struktur. Das Geheimnis als Thema ist vielmehr ein häufig zu findendes Korrelat zum Geheimnis als ‚Form',[244] oder, wie man genauer sagen müßte, als Ausdruck einer epistemologischen Konzeption, die nicht mehr die eindeutige Zuordnung von Ereignissen und ihrer Bedeutung voraussetzt.[245] Das Geheimnis ist keine thematische Konstante der Gattung Novelle, sondern nur eine ihrer Möglichkeiten, die Irreduzibilität von Subjektivität und Objektivität zur Darstellung zu bringen.

Wegen ihrer Vorhersehbarkeit bieten die tradierten Stoffe der moralischen Novelle wenig Möglichkeiten, mit wirklich frappierenden Geheimnissen aufzuwarten. Es wird daher nach neuen, literarisch bislang nicht dargestellten Bereichen des menschlichen Lebens gesucht, die das Befremdende, Verblüffende, Schockierende eines Geheimnisses hervortreten lassen. Eine bevorzugte Stellung nimmt dabei die bereits in der älteren französischen Novellistik und den *histoires tragiques* behandelte Inzestthematik ein.[246] Die Häufigkeit, mit der in der Zeit zwischen 1770 und 1820 inzestuöse Situationen in der Literatur dargestellt werden, ist nicht auf eine faktisch begründete Virulenz zurückzuführen. Michael Titzmann hat die durch die zeitgenössischen juristischen und moralischen Normen nicht zu rechtfertigende Verurteilung des Inzests als eines abscheulichen, mythisch-sakralen Delikts als Symptom für die schwierige Abgrenzung zwischen erotischen und familiären Affekten interpretiert, die mit der Transformation des Komplexes Liebe/Ehe/Familie im 18. Jahrhundert einhergeht.

Sade, der in seinem Œuvre alle nur denkbaren Möglichkeiten der Inzestdarstellung durchspielt, nimmt, zusammen mit anderen, nahezu ausschließlich französischen Autoren eine besondere Stellung in der Behandlung der Thematik ein:

seine ganz evidenterweise bevorzugte Variante ist [...] der erlaubte, vollkommen gleichgültig einzuschätzende Inzest, dem man, wenn ihn die Natur inspiriert,

[244] Vor allem Balzac greift häufig zu diesem Thema (z.B. *Sarrasine*, *Adieu*, *Le Bal de Sceaux*).

[245] Die moderne Novelle scheint damit die im 17. Jahrhundert zu beobachtende Entwicklung der *histoires tragiques* zu größerer Rationalität umzukehren: „À force d'artifices, la nouvelle exorcise l'information de toute sa charge d'irrationnel: à la raison (absente) des personnages elle substitue la logique des procédés. Et la vérité dont elle se réclame avec tant d'insistance devient à son tour une vérité récompensée que sa redondance même signale comme ornement." (Lever, „De l'information à la nouvelle", S. 593)

[246] Z.B. die 30. Novelle des *Heptaméron* oder F. de Rossets *Histoire VII* aus den *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* (1619).

nicht unnötigerweise Fesseln anlegen sollte, da man auf diese Weise nur ein an sich überflüssiges Verbrechen produziert, für das man sich danach nur wieder ebenso überflüssige Strafen einfallen lassen muß.[247]

Von den drei ein Inzestmotiv enthaltenden Novellen aus seinen *Crimes de l'amour – Dorgeville ou le criminel par vertu, Eugénie de Franval* und *Florville et Courval ou le fatalisme* – nimmt letztere noch die größte Rücksicht auf die *bienséance,* da hier ausschließlich nicht-gewußte Inzestsituationen dargestellt werden. Die besondere Pointe in Sades Konstruktion der Intrige liegt aber darin, daß von allen am Inzest beteiligten Personen ausgerechnet diejenige, die sich am wenigsten durch ‚konkomitante Delikte'[248] schuldig gemacht hat, zur größten Verbrecherin wird.

M. de Courval ist bereit, Mlle de Florville zu heiraten, obwohl ihre Eltern unbekannt sind und sie als junges Mädchen eine Affäre hatte. Um jegliches Mißverständnis auszuräumen, verlangt sie, daß er vor der Eheschließung ihre Lebensgeschichte anhört. Als Findelkind von M. und Mme de Saint-Prât erzogen, muß sie als Fünfzehnjährige nach dem Tod ihrer Pflegemutter das Haus verlassen. Saint-Prât bringt sie bei seiner Schwester Mme de Verquin unter, die sich jedoch als Ausbund des Lasters herausstellt und es darauf abgesehen hat, das junge Mädchen mit dem Offizier Senneval zu verkuppeln, von dem es ein uneheliches Kind bekommt. Von ihm verlassen, wird Florville von ihrem Pflegevater zu seiner tugendhaften Verwandten Mme de Lérince geschickt, über die sie den sie eigentümlich faszinierenden jungen Saint-Ange kennenlernt. Als dieser sie zu vergewaltigen versucht, verletzt sie ihn in Notwehr tödlich. Eines Tages wird Florville Zeugin eines Mordes. Die Täterin, aufgrund von Florvilles Aussage zum Tode verurteilt, erzählt ihr vor ihrer Hinrichtung, daß sie sie schon einmal im Traum gesehen habe. Umgekehrt identifiziert Florville in der Mörderin jene Unbekannte, die ihr selbst einmal im Traum erschienen war. Da Courval Florville als Opfer der Umstände sieht, kann die Ehe geschlossen werden. Eines Abends taucht

[247] M. Neumann: *Das Inzesttabu in der französischen Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts,* Bonn 1991, S. 215.

[248] „Eine gewußte oder nicht-gewußte inzestuöse Situation führt zum Vollzug des Inzests nur genau dann, wenn die Figur zugleich (mindestens) eine weitere hochrangige Normverletzung begangen hat (= konkomitantes Delikt)." (M. Titzmann: „Literarische Strukturen und kulturelles Wissen: Das Beispiel inzestuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihre Funktion im Denksystem der Epoche", in: *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur*, hg. von J. Schönert u. a., Tübingen 1991, S. 255). Zwar stellt Florvilles voreheliche sexuelle Beziehung durchaus ein konkomitantes Delikt dar, ihre Schuld wiegt aber geringer als die der anderen Beteiligten: Senneval ist ein liederlicher Verführer, Saint-Ange ein Vergewaltiger und ihre Mutter eine Mörderin.

Courvals Sohn auf, in dem Florville ihren Verführer Senneval wiedererkennt. Er ist der Vater von Saint-Ange, den Florville erstochen hat, und ihr eigener Bruder. Florville hat also ihren Sohn umgebracht, ihren Vater geheiratet und ihre Mutter aufs Schafott geschickt.

Der Inzest dient Sade in dieser Novelle nicht etwa als Beleg dafür, daß Verbrechen gegen Gott und die Natur immer bestraft werden, sondern er wird in erster Linie dazu verwendet, die menschliche Natur mit einer ihr nicht zugänglichen Schicht auszustatten, die das Denken und Handeln der Figuren weitaus mehr bestimmt als die Ebene des klaren Bewußtseins. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Gerichtsszene. Es besteht kein Zweifel an der Täterschaft von Florvilles Mutter: Das Opfer konnte kurz vor seinem Tod noch den Namen der Mörderin nennen; Florville, deren Kammerzofe und ein Lakai hatten die Tat beobachtet. Dennoch fühlt sich Florville an der Verurteilung der Verbrecherin schuldig, weil sie glaubt, daß sie allein durch ihre Zeugenaussage zustande gekommen sei. Daß auch die beiden anderen Tatzeugen vor Gericht ausgesagt haben, wobei insbesondere die Aussage des Lakaien für besonders wichtig erachtet wurde,[249] zählt für sie nicht, auch nicht, daß sie sich womöglich selbst verdächtig gemacht hätte, wenn sie geschwiegen hätte („ces cruelles dépositions, qu'il nous était impossible de refuser sans nous compromettre“[250]).

Die Gründe für ihre Schuldgefühle liegen bereits bei der ersten Lektüre auf der Hand: Florville hat selbst einen Mord mit einer Stichwaffe begangen,[251] der dem von ihr beobachteten ähnlich ist:

> il fallut cacher avec soin ce trouble qui me dévorait secrètement, ... moi qui méritais la mort comme celle que mes aveux forcés allaient traîner au supplice, puisque aux circonstances près j'étais coupable d'un crime pareil.[252]

Ihre unwillkürliche Identifikation mit der Mörderin erklärt, weshalb sie im ersten Moment kein Aufsehen erregen und die anderen zum Schweigen bringen wollte: „un mouvement plus impérieux, dont je ne pus deviner la cause“[253] Es liegt die Vermutung nahe, daß sie dieses Verbrechen in ähnlicher Weise verschleiern will wie ihr eigenes.

Die zweite Lektüre offenbart aber ein in noch tiefer liegenden Schichten des Unbewußten liegendes Motiv: Es ist ihre eigene Mutter, der sie den Tod bringt. Erst von dem Augenblick an, als ihr durch die Deckungs-

[249] „nos aveux, celui du laquais de louage surtout“.
[250] Sade, *Œuvres complètes*, Bd. X, S. 301.
[251] Florville verwendete bei ihrer Tat eine Schere, ihre Mutter einen Dolch.
[252] Ebd., S. 300.
[253] Ebd.

gleichheit ihres Traumes mit dem der Mörderin die enge Beziehung zwischen ihr und der Unbekannten bewußt wird, wird ihr Schuldgefühl übermächtig. Von nun an wird sie vom Geist dieser Frau verfolgt, der ihr unablässig zu sagen scheint: „*C'est toi, malheureuse, c'est toi qui m'envoies à la mort, et tu ne sais pas qui ta main y traîne!*“[254]

Daß es Sade nicht nur um den finalen Effekt, um die sich mit Sennevals Auftritt überstürzenden, in Florvilles Selbstmord gipfelnden Enthüllungen geht, zeigen die längeren, für die Intrige dysfunktionalen Passagen, wie Saint-Prâts Lobpreis auf die Tugend oder die Einführung der beiden Nebenfiguren Verquin und Lérince.[255]

Die Enthüllungen des Endes zwingen den Leser zu einer zweiten Lektüre, bei der auf einmal alles in einem anderen Licht erscheint. Ob nun Saint-Prât sich fragt: „Sa naissance ne m'inquiète point [...], dès que son sang est pur, que m'importe qui le lui a transmis?“[256], oder ob Florville ihm suggeriert: „Si je vous persuade que je ne suis pas née pour vous appartenir?...“[257] – der Zweifel wird allgegenwärtig und dehnt sich sogar auf Handlungssegmente aus, die von den im *dénouement* aufgelösten inzestuösen Verwicklungen nicht betroffen sind. Kann man etwa ausschließen, daß Saint-Prât lüsterne Blicke auf seine Pflegetochter geworfen hat? („Je suis veuf, et jeune encore [...]; habiter sous le même toit serait faire naître des doutes que nous ne méritons point.“[258])

Ganz anders geht François-René de Chateaubriand in *René* mit dem Inzestmotiv um. Es handelt sich in diesem Fall um eine generationsinterne inzestuöse Beziehung, der in der Zeit um 1800 der geringste Grad an Normverletzung zugeschrieben wurde.[259] Chateaubriand benützt das Motiv nicht für eine effektvolle finale Enthüllung, sondern bettet es ins Innere des Textes ein, um ihm die spektakuläre Wirkung zu nehmen. Wenngleich in *René* nicht alle Konzepte der modernen Novelle zu finden sind, repräsentiert der Text doch in exemplarischer Weise deren Geheimnischarakter. Die inzestuöse Geschwisterliebe erlaubt durch die Verbindung zwischen der Idealität absoluter Vertrautheit und dem Faszinosum moralischer Transgression ein Spiel mit der Tiefendimension,[260] das der Erzählung von Anfang an jene Ambiguität verleiht, die sie zu einem Begründungstext der französischen Romantik macht.

[254] Ebd., S. 301 (Herv. im Original).
[255] S.o., S. 152.
[256] Ebd., S. 269.
[257] Ebd., S. 270.
[258] Ebd., S. 271.
[259] Titzmann, „Literarische Strukturen...“, S. 251.
[260] W. Matzat: *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen 1990, S. 118–127.

Der Anlaß für Renés Erzählung ist der Wunsch seiner beiden Zuhörer, den Grund für seine Melancholie und für seine Übersiedlung zu den Wilden Amerikas zu erfahren. René weigert sich lange Zeit, seine Lebensgeschichte zu erzählen, mit der Begründung, daß diese ohne Interesse sei, um allerdings unmittelbar darauf anzudeuten, daß es dennoch ein ‚unerhörtes Ereignis' in seinem Leben gebe, das wegen seiner Ungeheuerlichkeit nicht ausgesprochen werden dürfe:

René avoit toujours donné pour motifs de ses refus, le peu d'intérêt de son histoire qui se bornoit, disoit-il, à celle de ses pensées et de ses sentimens. «Quant à l'événement qui m'a déterminé à passer en Amérique, ajoutoit-il, je le dois ensevelir dans un éternel oubli.»[261]

Schließlich läßt sich René von seinem Adoptivvater Chactas und dem Missionar Souël doch überreden, sein jahrelanges Schweigen zu brechen, aber nur „pour leur raconter, non les aventures de sa vie, puisqu'il n'en avoit point éprouvées, mais les sentimens secrets de son ame."[262]

Tatsächlich besteht das Interesse in Renés Erzählung nicht in der allmählichen Enthüllung seines Geheimnisses, der inzestuösen Liebe seiner Schwester Amélie zu ihm, sondern in der fundamentalen Ambivalenz seines Diskurses, der das Geheimnis ausspricht, ohne es zu nennen, der es im selben Augenblick, in dem er es offenbart, wieder verhüllt. Dieser Widerspruch wird schon in Renés erster Andeutung seiner Geschichte offenbar, als er auf der einen Seite behauptet, sie sei ohne Interesse, auf der anderen Seite aber auf ein Erlebnis anspielt, das erst recht die Neugier der Zuhörer (und des Lesers) provoziert. Diese Ambivalenz verschwindet nicht etwa, nachdem das Geheimnis ausgesprochen wurde, sondern wächst, wie Diana Knight gezeigt hat, bei jeder erneuten Lektüre an.[263] In diesem Zusammenhang gewinnt auch die Rahmenerzählung eine ganz eigene Bedeutung. Sie dient nicht nur der atmosphärischen Einstimmung, der malerischen Umrahmung, sondern bringt wie Renés Beichte selbst den Zwiespalt zwischen Sprechen und Schweigen zur Sprache:

Vers l'Orient, au fond de la perspective, le soleil commençoit à paroître entre les sommets brisés des Apalaches, qui *se dessinoient comme des caractères* , dans les hauteurs dorées du ciel; à l'occident, le Meschascébé rouloit ses ondes dans un *silence* magnifique, et formoit la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur.[264]

[261] F.-A. de Chateaubriand: *René*, hg. von A. Weil, Paris 1935, S. 13.
[262] Ebd.
[263] D. Knight: „The readability of René's secret", *French Studies* 37 (1983), S. 35–46.
[264] Chateaubriand, *René*, S. 14f. [Herv. K. A.] (vgl. Knight, S. 41).

Die beiden Zuhörer sind nicht bloße Adressaten, sondern tragen selbst dazu bei zu verbalisieren, was René selbst nicht aussprechen kann. Sie verhalten sich nicht wie ein Beichtvater gegenüber einem Sünder, sondern, wie Knight bemerkt, wie ein Psychoanalytiker gegenüber einem Patienten.

Die Enthüllung des entscheidenden Momentes – Amélies nur für ihren Bruder vernehmbare Worte beim Ablegen ihres Gelübdes als Nonne – wird zwar durchaus im Sinne der ‚Inszenierung des Augenblicks' vorbereitet: Die einzelnen Phasen der Zeremonie werden genau beschrieben, der Augenblick des Gelübdes wird als ein unwiderruflicher und endgültiger mit großer Spannung herbeigeführt, doch die Enthüllung selbst bleibt merkwürdig folgenlos, denn in Wirklichkeit ist sie für René keine wirkliche Überraschung. Es findet lediglich eine Verschiebung vom imaginären Unglück zum realen statt:

> Mes passions, si long-temps indéterminées, se précipitèrent sur cette première proie avec fureur. Je trouvai même une sorte de satisfaction inattendue dans la plénitude de mon chagrin, et je m'aperçus, avec un secret mouvement de joie, que la douleur n'est pas une affection qu'on épuise comme le plaisir.[265]

Seine Melancholie bleibt unverändert. Auch in Amerika gelingt es ihm nicht, sich in die Gesellschaft zu integrieren und die erhoffte Harmonie zu finden („il [...] sembloit sauvage parmi des sauvages"[266]). Der Felsen, an dem er beim Sonnenuntergang zu sitzen pflegt, ist ein Analogon zu den Ruinen in Europa.[267]

Das romaneske Ereignis – in diesem Fall die Konfrontation mit Amélies inzestuöser Liebe – ist nicht mehr die Probe, an der sich der Wert des Helden mißt, sondern das Symbol der singulären Fatalität, die auf seiner Seele lastet.[268] Renés Erzählungen von seinen Reisen durch Europa sind daher eher verschiedenartig getönte Variationen seiner Melancholie, die in Italien andere Züge annimmt als in Schottland, als ein chronologisch geordneter Bericht.[269] Um so mehr tritt durch den Wegfall einer Schlußorientierung die Ambiguität des Diskurses hervor.

Madame de Tercys Novelle *La Vieille Marthe* (1821)[270] verhält sich in-

[265] Ebd., S. 69.

[266] Ebd., S. 11.

[267] Vgl. R. Galand: „Le rocher de René", *Romanic Review* 77 (1986), S. 342.

[268] Condé, S. 69.

[269] Zur Einordnung von *René* in die Tradition des Reiseberichts siehe B. Didier: „La notion de personnage dans le roman à la première personne au lendemain de la Révolution. *René* et *Atala*", in: *Personnage et histoire littéraire*, hg. von P. Glaudes und Y. Reuter, Toulouse 1991, S. 81–93.

[270] *Six Nouvelles*, Bd. I, Paris 1821, S. 5–80. – Fanny de Tercy war eine Schwägerin von Charles Nodier.

sofern spiegelbildlich zu *René*, als die Enthüllung des Geheimnisses hier keine Ambiguität zeitigt, während gleichzeitig durch die Konstruktion der Intrige jene akzentuierte Temporalität und Irreversibilität der Zeit erzeugt wird, die nach Tzvetan Todorov kennzeichnend sowohl für die phantastische Literatur als auch für den Kriminalroman sind.

Das Geheimnis in dieser Ende des 17. Jahrhunderts spielenden Novelle rankt sich um Marthe, eine Bettlerin, die als junge Frau über 20 Jahre lang verschwunden war und seit ihrer Rückkehr als Unheilbringerin gefürchtet wird. Die Nachforschungen Raymonds, eines jungen Mannes aus gutem Hause, lassen darauf schließen, daß ihre geistige Verwirrung mit einem totgeborenen Kind zu tun hat. Als sie beschuldigt wird, den Tod eines Kindes verursacht zu haben, gesteht sie Raymond im Gefängnis, daß er ihr leiblicher Sohn sei, den sie seinerseits mit dem von ihr getöteten Kind einer Bekannten vertauscht habe. Mit der Erzählung ihrer Lebensgeschichte füllt sie die Lücken auf, die die rätselhafte Atmosphäre der Novelle geschaffen hat.

Von einer echten Kriminalerzählung, wie sie mit E. A. Poe entsteht,[271] unterscheidet sich *La Vieille Marthe* vor allem durch das Fehlen eines Detektivs.[272] Wenngleich durchaus Nachforschungen betrieben werden und auch Ansätze eines zumindest psychologisch analysierenden Vorgehens zu erkennen sind, wird das Geheimnis letztlich durch Zufall aufgeklärt. Nur durch Marthes ungerechtfertigte Verhaftung wird sie gezwungen, ihr Geheimnis preiszugeben. Dieses Geheimnis ist im übrigen kein Verbrechen (obwohl ihm, wie sich später herausstellt, ein Verbrechen zugrundeliegt), sondern verweist durch seine angedeuteten Verbindungen mit dem Übernatürlichen und den damit verbundenen Affekten der Furcht und des Schreckens auf die Tradition des Schauerromans.[273] Die

[271] Marc Lits definiert als notwendige Bestandteile eines Kriminalromans folgende Elemente: einen Detektiv, ein rätselhaftes, unerklärliches Verbrechen, ein Opfer, eine hypothetisch-deduktive Methode und das zu einer überraschenden Lösung führende Aufrollen des Geschehens ‚von hinten' (*Le Roman policier*, Liège 1993, S. 28).

[272] Ein wichtiger Faktor für die Entstehung der Kriminalliteratur ist die Einführung wissenschaftlicher Methoden in der Polizeiarbeit (ebd., S. 34).

[273] Der Schauerroman weist nach Friederike Lichius folgende drei Merkmalskomplexe auf: „1. Dem Schauerroman liegt ein Geheimnis, meist ein Verbrechen, in der Vergangenheit zugrunde, das mit den Mitteln des Übernatürlichen bzw. des vermeintlich Übernatürlichen in die Gegenwartsebene der Romanhandlung eingebracht wird. 2. Das Übernatürliche bzw. das vermeintlich Übernatürliche agiert in einem ethisch strukturierten Universum, in dem das Böse letzten Endes zum Untergang verurteilt ist [...]. 3. Der Schauerroman operiert mit den Gefühlen, die vom Übernatürlichen bzw. vermeintlich Übernatürlichen ausgelöst werden: Furcht, Schrecken, Entsetzen, und diesen Gefühlen verdankt er seinen emotional-appellativen Charakter." (*Schauerroman und Deismus*, Frankfurt a. M. u. a. 1978, S. 41)

Aufklärung des Geheimnisses stellt die Ordnung wieder her.[274] Es wird verhindert, daß Raymonds Verlobte einen Bastard und Sohn einer Mörderin zum Mann bekommt.[275]

4.5 *Zusammenfassende Interpretation: Stendhal: Le Philtre*

Am Beispiel von Stendhals Novelle *Le Philtre* sollen die in diesem Kapitel entwickelten Merkmale der modernen Novelle noch einmal in ihrem Zusammenwirken aufgezeigt werden. Dieser Text bietet sich nicht zuletzt deshalb an, weil er dadurch, daß er sich eng an eine 170 Jahre ältere Vorlage anlehnt, die Differenz zur vormodernen Novelle um so prononcierter hervortreten läßt. Die im Untertitel genannte fiktive Quelle verschleiert, daß es sich bei dieser Vorlage um Scarrons *L'Adultère innocent* aus den *Nouvelles tragi-comiques* (1655-57) handelt, eine Erzählung, die ihrerseits auf María de Zayas y Sotomayors Novelle *Al fin se paga todo* (1637) basiert.

Obwohl Stendhal in einer Randnotiz zu seiner Ausgabe der *Nouvelles tragi-comiques* vermerkt, er habe lediglich die ‚Sauce' von 1660 durch die von 1830 ersetzt,[276] handelt es sich bei den von ihm vorgenommenen Veränderungen um weit mehr als eine nur thematische Verschiebung von der Geschichte eines belohnten Ehebruchs zu der eines *amour fou*, sondern

[274] Ulrich Suerbaum sieht als entscheidenden Unterschied zwischen Verbrechensroman und Kriminalroman die Herstellung der Gerechtigkeit an. In der älteren Verbrechensliteratur wird Mord „immer herauskommen, weil Gott der Aufklärer und der Rächer ist, seine Ordnung durch Entdeckung der Schandtat wiederherstellt. Die eigentliche Aufgabe der Aufklärung und der Strafzumessung ist damit dem Menschen entzogen. Er ist bei der Aufdeckung und Sühnung allenfalls Helfer und Vollstrecker." (U. Suerbaum: *Krimi*, Stuttgart 1984, S. 31)

[275] In der französischen Literatur scheint das Kriminalschema eine weitaus geringere Rolle für die Herausbildung der Novelle zu spielen als in der deutschen (s. R. Schönhaar: *Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*, Bad Homburg u.a. 1969). Hierbei sind insbesondere die *Skizzen* (1778–96) von August Gottlieb Meißner zu nennen, der schreibt, er habe seine „Kriminal-Anekdoten" „ganz als wahre Geschichten [behandelt], nicht etwa wie man Novellen erzählt" (*Skizzen*, Lindau/Leipzig 1876, S. VI). Vgl. auch H. Schlaffer: „Die Detektivgeschichte ist der Inbegriff der modernen Novelle, die von der Struktur eines Ereignisses her entworfen ist und immer, mehr oder weniger, von diesem vorweggenommenen Ausgang aus zum Anfang hin zurückentwickelt wird." (*Poetik der Novelle*, S. 61)

[276] „La sauce de chaque siècle est différente. Je remplace la sauce de 1660 par un peu de celle de 1830. [...] 170 ans de distance. Le tout sans aucune intention de publier et avec beaucoup de plaisir." (zit. nach Royer, „Stendhal imitateur de Scarron", *Mercure de France*, 15 oct. 1934, S. 255)

um weitreichende Umstrukturierungen, die einen neuen Novellentyp entstehen lassen.

Die Handlung von *Le Philtre* läßt sich folgendermaßen resümieren: Der junge Leutnant Liéven begegnet bei einem Streifzug durch das nächtliche Bordeaux einer Spanierin namens Léonor, die von Unbekannten vor die Tür gesetzt wurde. Sie hat ihren Mann verlassen, um ihr Leben an der Seite ihres Liebhabers Mayral zu verbringen, der tags zuvor mit ihrem gesamten Schmuck geflohen ist und sie seinen Komplizen ausgeliefert hat. Nachdem Liéven Léonor in Sicherheit gebracht hat, erzählt sie ihm die Geschichte ihres Liebesabenteuers. Obwohl sie inzwischen weiß, daß Mayral ein entflohener Sträfling ist, kann sie ihn nicht hassen; sie führt dies auf die Wirkung eines Liebestranks zurück, den er ihr gegeben habe. Sie lehnt Liévens Heiratsantrag ab, weil sie weiß, daß sie ihn auf der Stelle verlassen würde, wenn sie Mayral wiederbegegnen sollte.

Zunächst weist Stendhals Bearbeitung jene Verschlankung auf, die bereits die Novelle der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gegenüber der *nouvelle-petit roman* kennzeichnet.[277] Stendhal kürzte seine Vorlage um die Hälfte, indem er sowohl das Personal als auch die Intrige reduzierte. Von den insgesamt vier mißglückten Rendezvous zwischen Scarrons Heldin Eugénie und ihrem Geliebten Andrade bleiben nur zwei übrig. Stendhal eliminierte dabei deren komische Elemente, wie z. B. die groteske Szene, bei der Andrade im Gitter eines Küchenfensters steckenbleibt. Er ersetzte die Beschreibung dieser hochnotpeinlichen Situation durch einen einzigen Satz: „En passant, il brisa avec le manche de son poignard la grande glace du salon." Aus der Ursache (bei Scarron erzeugte das Gitter Andrades Ärger) wird eine Wirkung: Das als Ausdruck von Mayrals Ungehaltenheit dargestellte Zerbrechen des Spiegels kann symbolisch verstanden werden als das Zerbrechen seines Selbstbildes als eines tatkräftigen Liebhabers.

Diese Szene macht deutlich, daß es Stendhal um die Darstellung eines inneren Geschehens geht. Während Scarron vor allem die äußeren Symptome der Angst der Heldin nennt:

> je pleuray, je m'arrachay les cheveux, je me desesperay, et je croy que j'eusse eu assez de résolution pour me percer le sein du poignard d'Andrade, si mon extréme douleur ne m'eust causé une foiblesse, qui me contraignit de me jetter sur le lict de Marine[278],

[277] Siehe Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, S. 211–238.
[278] Scarron, *Nouvelles tragi-comiques*, S. 200.

beschreibt Stendhal Léonors Imagination:

il me semblait à chaque instant le voir descendre le poignard à la main, et s'ouvrir un passage en assassinant mon mari. Il était capable de tout. Au moindre bruit dans la maison, je tressaillais.[279]

Die potentiellen Gefahren, denen sie ausgesetzt ist, erscheinen größer als der beinahe in die Tat umgesetzte Selbstmordversuch Eugénies. Auch ein weiterer wichtiger Unterschied im Handlungsverlauf der beiden Novellen steht im Zeichen der Verschiebung vom Realen zum Imaginären: Bei Stendhal fehlt der Mord, den Scarrons Heldin an ihrem Ehemann Don Louis begeht. Léonor macht sich lediglich dadurch schuldig, daß sie ihrem Mann ein Schlafmittel gibt und ihn verläßt. Dies ist aber in ihren Augen ein fast ebenso großes Verbrechen:

folle d'amour pour un homme qui, depuis trois semaines qu'a eu lieu l'aventure de la cacherie chez moi, n'a pas daigné me regarder ni répondre à mes lettres, j'ai déserté la maison du meilleur des maris, et, Monsieur, en le volant, moi qui n'ai apporté en dot qu'un cœur infidèle.[280]

Was nun die Konzepte der modernen Novelle betrifft, die in den Texten vor 1829 nur voneinander isoliert aufgetreten sind, so gehen sie in *Le Philtre* eine enge Fusion miteinander ein. Die Exotik dieser in Bordeaux spielenden Novelle beruht nicht auf der geographischen Situierung, sondern zum einen auf der durch den mystifizierenden Untertitel „Imité de l'italien de Silvia Valaperta"[281] evozierten Distanzierung, die gleichsam einen zum Titel *Le Philtre* homonymen ‚filtre' einschiebt, und zum anderen auf der Heldin, einer Spanierin, die mit einem „accent tout-à-fait étranger" spricht und deren im Französischen männlicher Name ‚Léonor' Androgynie konnotiert.

Die Figuren sind durch paroxystische Typisierung gekennzeichnet. Bei Scarron resümiert Eugénie ihre Erlebnisse, bevor sie sich zu Andrade begibt, mit den Worten:

Je quittai un Mari qui m'aimoit plus que sa vie, pour me jetter entre les bras d'un jeune homme qui avoit bien voulu, depuis peu de temps, me faire sçavoir que je lui estois devenuë odieuse.

Stendhals scheinbar geringfügige Veränderungen spitzen den Gegensatz zwischen den beiden Männern zu: „J'ai quitté ce mari, l'homme *le plus*

[279] Stendhal, *Romans et nouvelles*, Bd. II, S. 1249.

[280] Ebd., S. 1250.

[281] Die etymologischen Wurzeln des Namens „Silvia Valaperta" enthalten durch die Bedeutungen ‚Wald' und ‚offenes Tal' eine Antithese.

respectable, et qui m'adorait, pour un amant qui me chasse avec *la dernière barbarie*."[282]

Nicht nur die Steigerung zu Extremen ist ausschlaggebend, sondern auch die veränderte Position des Satzes: Er ist kein Resümee wie bei Scarron, sondern eine Ankündigung; es ist jener Satz, der Liéven mit einem Schlag in den Bann der Unbekannten zieht, die er einen Augenblick zuvor noch loszuwerden geneigt war („Cette phrase fit oublier à Liéven le commissaire de police et les suites désagréables d'une aventure de nuit"[283]). Es vollzieht sich damit der Sprung in eine andere Welt, welcher die antithetische Struktur dieser Novelle generiert. Während Liéven zu Beginn angesichts einer Situation, bei der er sich zwingen muß, an sein Pflichtgefühl zu appellieren, nur „dégoût" und „ennui" empfindet, genügt der exotische Klang von Léonors Stimme, um ihn in eine „romaneske" Welt eintauchen zu lassen: „Il ne savait pas un mot d'espagnol. Ce fut peut-être pour cela que deux mots fort simples que prononça Léonor le jetèrent dans les idées les plus romanesques."[284] Obwohl Liéven auf den ersten Blick durch seine unerklärliche leidenschaftliche Liebe Léonor ähnlich zu sein scheint, offenbart sich am Schluß der Novelle der Abstand zwischen ihnen. Liévens Replik: „Il n'est qu'un moyen de me guérir, c'est de me tuer" mit ihrer zweimaligen Verwendung eines nicht eindeutig als reflexiv zu verstehenden unbetonten Personalpronomens kann nicht nur als Selbstmorddrohung gelesen werden, sondern auch als Aufforderung an Léonor, ihn zu töten.[285] Léonor jedoch, ganz in ihrer eigenen Welt gefangen, versteht seine Worte nur im ersteren Sinne („Ah! ne te tue pas, mon ami!").

L'Adultère innocent endet mit einer Konventionsehe. Eugénie gibt Dom Garcias – bei Scarron das Pendant zu Liéven – ihre Hand, die er sich durch ausdauernde Ritterlichkeit, todesmutigen Einsatz seines Lebens und die Kunst der galanten Eroberung verdient hat. Es scheint sich nicht um tiefe Leidenschaft zu handeln, aber doch um eine sexuell befriedigende Beziehung, denn: „ils eurent beaucoup d'enfants, parce qu'ils

282 Stendhal, *Romans et nouvelles*, Bd. II, S. 1240.

283 Ebd.

284 Ebd., S. 1239.

285 Dies ist vielleicht eine Reminiszenz an den *Cid*, wo Chimène und Rodrigue insofern in einer ähnlichen Situation zueinander stehen, als jeder zerrissen ist von dem Konflikt zwischen Liebe und dem durch Standesbewußtsein vorgegebenen Ehrbegriff, ein Dilemma, das Rodrigue nur dadurch lösen zu können glaubt, daß er Chimène bittet, ihn zu töten. Der Unterschied ist allerdings, daß Léonor weit davon entfernt ist, Liéven zu lieben; sie kann in ihm allenfalls einen Wohltäter sehen, mit dem ihr Leben zu verbringen sie sich zwar vorstellen könnte, den sie aber bei der erstbesten Gelegenheit Mayral zuliebe verlassen würde.

eurent grand soin d'en faire."[286] Scarron erzählt die Geschichte eines belohnten Ehebruchs, für den diese anzüglichen Bemerkungen einen passenden Abschluß bilden.[287]

Ganz anders der Schluß bei Stendhal: Anstelle der gesellschaftlich sanktionierten Ehe zwischen der Heldin und ihrem Wohltäter steht ein offenes Ende. Liévens weiteres Schicksal bleibt im Dunkeln: „On ne l'a plus revu." Hat er sich vielleicht doch das Leben genommen? Daß Léonor in ein Kloster eingetreten ist, kann aufgrund der Vorstellung, die man sich im Lauf der Novelle von ihr gemacht hat, kaum die Frucht einer religiösen Überzeugung sein. Es ist daher kein klassisches Schlußsignal, sondern eine weitere Steigerung der Irrationalität der Heldin.

Stendhal, der nach seinen eigenen Worten seiner Vorlage nichts hinzufügte, sondern sie nur verkürzte,[288] wandelt Scarrons Novelle des *desengaño* in eine Novelle der Ambiguität um. Signifikativ für Eugénies Erzählung ist die Überlagerung von verblendeter und illusionsloser Sichtweise. Dazu ein Beispiel: Eugénie berichtet von einer Begegnung zwischen Andrade und ihrer Zofe Marine, die ihm ausrichten soll, daß Eugénies Mann den ganzen Tag außer Haus weilen werde. Dabei bemerkt Marine Andrades kühle Reaktion und das Ausbleiben ungeduldigen Wartens auf ein erneutes Stelldichein mit seiner Geliebten. Eugénie schildert dies folgendermaßen: „J'en étois si aveuglée que je remarquay moins que Marine l'indifférence de l'accueil qu'il me fit, quoy qu'elle ne fût que trop visible."[289] D.h. sie gibt wieder, was sie in jenem Moment nicht wußte (da sie verblendet war) und worauf sie nur aufgrund des späteren *desengaño* schließen konnte (nämlich daß Andrade sichtbare Anzeichen der Gleichgültigkeit zeigte). Bei Scarron sind, wie Carolin Schmauser in ihrer wichtigen Studie über *Wahrnehmung und Perspektive in der spanischen Novellistik der Frühen Neuzeit* in bezug auf die Novellen von María de Zayas y Sotomayor gezeigt hat, die Wahrnehmungsakte noch nicht autonom.[290] Sie stehen noch immer im Dienst der

[286] Scarron, *Nouvelles tragi-comiques*, S. 229.

[287] Er gibt auch, wie Hans Felten schreibt, seiner Novelle durch den Titel *L'Adultère innocent* einen angemesseneren Titel, als es bei der Vorlage von María de Zayas y Sotomayor der Fall war (*Al fin se paga todo* kann sich nur auf den Liebhaber beziehen, der von einem als Werkzeug Gottes fungierenden Diener erschlagen wird; das Hauptinteresse der Geschichte hingegen liegt auf dem Schicksal der weiblichen Heldin) (*María de Zayas y Sotomayor*, Frankfurt a.M. 1978, S. 96ff.).

[288] „J'efface, je n'ajoute pas" (zit. nach Royer, „Stendhal imitateur de Scarron", S. 255).

[289] Scarron, *Nouvelles tragi-comiques*, S. 198.

[290] Stendhal beschränkt sich bei der Erzählung Léonors strikt auf die Wahrnehmungsperspektive der Erlebenden. Scarron dagegen schildert selbst in der Ich-Erzählung Eugénies das, was nicht sie, sondern Andrade sieht: „*Il me vit* fort effrayée en luy faisant signe de se retirer. *Il ne discerna* d'abord si la personne qui estoit couchée avec moi,

Polarität von *engaño* und *desengaño*, aus der sie Cervantes bereits einige Jahrzehnte zuvor mit seinen *Novelas ejemplares* entlassen hat.[291] So gilt auch für die zitierte Stelle aus *L'Adultère innocent*, daß „nicht der Wahrnehmungsakt [...] im Mittelpunkt [steht], sondern der mittels der Perspektive formulierte moralische oder philosophische Inhalt."[292]

Bei Stendhal hingegen ist sich Léonor von Anfang an der Widersprüchlichkeit ihrer Gefühle bewußt: „J'eus cependant un soupçon dès cette époque."[293] Ihre Befürchtungen beziehen sich zwar anfänglich darauf, daß Mayral womöglich nicht der Kunstreiter ist, als der er sich ausgibt. Es bleibt aber dabei, daß ihre Beziehung zu ihm von Beginn an unter dem Zeichen einer Ambivalenz steht, die bis zum Ende nicht aufgelöst wird. Daran ändert auch nichts, daß ihr durch Mayrals Komplizen endgültig die Augen über ihn geöffnet werden. Sie weiß nun zwar mit Gewißheit, daß er ein Lügner, ein Dieb und ein Mörder ist.[294] Anders als bei Scarron findet aber kein *desengaño* statt, denn die Enthüllungen über Mayral decken ja nur auf, was Léonor bereits vorher, wenn auch nur unbewußt, ahnte.

Die widersprüchlichen Gefühle, die Léonor für Mayral empfindet, werden verdoppelt durch Liévens Empfindungen für die Spanierin. Seine Rolle geht weit über die eines unbeteiligten, wenn auch mitleidenden Zuhörers, wie Dom Garcias in Scarrons Novelle, hinaus. So wie Léonor Mayral trotz seines Verrats verfallen ist, wird sie von Liéven geliebt, obwohl dieser weiß, daß ihre Leidenschaft immer noch ihrem treulosen Kavalier gilt. Doch gerade dies führt zu einer Intensivierung seiner Liebe: „Chacune des paroles de Léonor lui perçait le cœur, et cependant, par une atroce perversité de son caractère, chacune de ces paroles redoublait l'amour qui l'enflammait."[295]

Der Unterschied von *desengaño* und Ambivalenz manifestiert sich auch in der Darstellung der Zeit. Die lineare zeitliche Progression bei

estoit mon Mary ou un autre, mais *remarquant sur mon visage* moins d'effroy que de confusion et de honte, et *voyant* sur une table l'habit et les plumes qu'il avoit veuës à mon Mary le mesme jour et qui estoient aussi singulieres que remarquables, *il ne put plus douter* que je ne fusse couchée avec Dom Sanche, qu'il *voyoit* alors dormir avec plus de tranquillité que n'auroit fait un Galant." (ebd., S. 192)

[291] C. Schmauser: *Die „novelas ejemplares" von Cervantes. Wahrnehmung und Perspektive in der spanischen Novellistik der Frühen Neuzeit,* Tübingen 1996, S. 213 und passim.

[292] Ebd., S. 196.

[293] Stendhal, *Romans et nouvelles*, Bd. II, S. 1246.

[294] Mayral ist kein Spanier – wie Léonor schon geahnt hat –, sondern stammt aus Santo-Domingo, wo er für die Ermordung seines Herrn ins Gefängnis gekommen war. Der Mord, den bei Scarron die Heldin begangen hat, wird bei Stendhal also auf den Liebhaber übertragen.

[295] Ebd., S. 1250.

Scarron zeichnet den Prozeß einer mit einem bitteren Beigeschmack verbundenen Illusionszerstörung nach, die im Licht einer neugewonnenen Erkenntnis geschieht. *Le Philtre* dagegen wird von dem subjektiven Zeiterleben der Protagonistin dominiert. Gleich mehrmals wird der Augenblick, in dem Léonor die wegen Mayrals bevorstehender Abreise nicht mehr aufzuschiebende Entscheidung trifft, ihren Mann zu verlassen, durch präzise Zeitangaben vorbereitet: „*Il y a huit jours* que la troupe de voltigeurs napolitains annonça son départ. *Lundi dernier, jour de Saint-Augustin*, folle d'amour pour un homme qui, *depuis trois semaines* [...]".[296] Der entscheidende Moment wird durch eine dreifache Präzisierung der Zeit emphatisch hervorgehoben: „*Lundi dernier*, Monsieur, continua Léonor, *il y a quatre jours, vers les deux heures du matin* [...]". Die Zeitlichkeit dient der Inszenierung eines Augenblicks, der Aufklärung des Geheimnisses um Léonors Flucht und ihre Verkleidung. Damit sind aber nur die Fakten erklärt. Es bleibt das Geheimnis um Léonors Faszination durch Mayral, die sie sich nur durch das symbolische Surrogat des titelgebenden Liebestranks erklären kann.

Zusammenfassend läßt sich die Entstehung der modernen Novelle durch die Konvergenz zweier Linien beschreiben: Auf der einen Seite steht die Tradition der ‚wahren Geschichte', in der die Etymologie von *nouvelle* im Sinne von ‚Neuigkeit' erkennbar bleibt und die im 18. Jahrhundert vor allem in der journalistischen Novelle in Erscheinung tritt. Die *histoires tragiques*[297] und ihre Derivate halten ein Reservoir an Geschichten von Verbrechen, Gewalttaten und Gesetzesüberschreitungen[298] bereit, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegenüber der moralischen Novelle

[296] Ebd. (Herv. K. A.).

[297] „Avec cette poésie diffuse de l'étrange dont il enveloppe ses nouvelles, Rosset introduit dans la littérature quelque chose de tout à fait inconnu jusqu'à lui et qui sera promis à un long avenir" (Lever, „De l'information à la nouvelle", S. 587). – Godenne dagegen schreibt diese Rolle Sade zu: „Certes, ces situations [in den *Crimes de l'amour*] paraîtront plutôt forcées. Il n'empêche que Sade est le premier nouvelliste français à prendre conscience de l'intérêt d'exception au sujet d'une nouvelle. C'est que, grâce à ce caractère, l'écrivain compensera le peu de valeur inhérent au sujet qui se developpe dans les limites d'un récit court. Au XIXe siècle, Mérimée et Maupassant ne procéderont pas autrement quand ils écriront leurs meilleures nouvelles." (*Histoire de la nouvelle française aux XVII*[e] *et XVIII*[e] *siècles*, S. 229)

[298] Vgl. H. Schlaffer: „Es gibt, auch nach Boccaccio, keine Novelle, die nicht eine Gesetzesübertretung enthielte. Das ‚unerhörte Ereignis' bedeutet immer das Überschreiten einer Grenze, die die Gesellschaft ihren Mitgliedern gezogen hat." (S. 26) Die Grenzüberschreitung ist nicht einfach ein ‚Thema' der modernen Novelle, sondern bedingt erst ihre Form. Sie muß nicht thematisiert werden, sondern kann auf verschiedene Art und Weise realisiert erscheinen, u. a. durch den Paroxysmus.

als innovativ wahrgenommen werden.[299] Obwohl die moderne Novelle zeitgenössische Stoffe behandelt, ist auch die *nouvelle historique* für ihre Entwicklung von nicht unerheblicher Bedeutung, da das Konzept der historischen Relativität von Normen, ähnlich wie die Situierung in einer exotischen Umgebung, eine Emanzipation von den ideologischen Vorgaben des *conte moral* erlaubt.

Diese stoffliche Tradition geht eine Verbindung mit den Verfahren der Aufklärung und Aufklärungskritik ein, die wir vor allem in den Erzählungen Diderots festgestellt haben. Die Lektüre als einen Akt aktiver Sinnkonstituierung; den distanzierenden, zwischen den äußeren Erscheinungen und ihrer Interpretation trennenden Blick; die durch die Infragestellung von Normen ermöglichte antithetische Struktur; die mit der Problematisierung des Kausalnexus einhergehende Öffnung der Fabel und die Wahrnehmung einer verdichteten, widerständigen Zeit als Medium der Geschichte – all dies findet man in der modernen Novelle um 1829/30 wieder, nun aber ohne die aufklärerische Instrumentalisierung für eine moralische oder epistemologische Diskussion, sondern als autonome Verfahren zur Konstituierung eines ästhetischen Objekts.

[299] Vgl. Stendhals Begeisterung für die italienischen Chroniken.

5 *Spannung*

Der Begriff Spannung wurde in dieser Arbeit bisher zumeist im ‚technisch-physikalischen', dem frz. ‚tension' entsprechenden Sinn gebraucht: als Beziehung zwischen zwei gegensätzlichen Polen.[1] Im folgenden soll es um diejenige Bedeutung von Spannung gehen, die man üblicherweise meint, wenn man einen Text als ‚spannend' bezeichnet: die ungeduldige Erwartung des Fortgangs und vor allem des Ausgangs einer Geschichte.[2] Auch in diesem Sinne wurde Spannung schon mehrfach in Zusammenhang mit der Novelle erwähnt. Im Bereich der moralischen Novelle bewirkt die Bevorzugung der nachträglich enthüllten heimlichen Lenkung gegenüber der heimlichen Lenkung, wie bei Madame de Genlis häufig zu beobachten, eine Abschwächung der moralischen Intention zugunsten einer Steigerung der Spannung. In der modernen Novelle wird die Spannung durch die Konzepte Schlußorientierung und Geheimnis gar zu einem konstituierenden Gattungsmerkmal, wobei wir allerdings festgestellt haben, daß sie von Autoren wie Mérimée, Stendhal und Balzac nicht allein um der Aufrechterhaltung des Leserinteresses willen eingesetzt wird, sondern zur Vorbereitung eines die Ambiguität potenzierenden, die Eindeutigkeit der dargestellten Fakten noch weiter in Frage stellenden, über das Textende hinausgehenden ästhetischen Effekts. Gegenstand dieses Kapitels ist die Frage, inwieweit der Begriff Spannung als Beschreibungskategorie für die Gattung Novelle geeignet ist, welche Bedeutung ihm in den Genregeschichte zukommt und wie er sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verändert.

Spannung ist wie die Komik einer der allgemeinsten Begriffe, „mit denen das Interesse des Lesers an der Lektüre bzw. der Unterhaltungswert eines fiktionalen Textes gewöhnlich umschrieben wird".[3] Allerdings hat die Komik bislang das Interesse der Theoretiker weitaus mehr auf sich gezogen als die Spannung.[4] Bernd Dolle-Weinkauff vermutet, daß die Präferenz der Theoretiker für die Beschäftigung mit der Komik gegen-

[1] Z. B. Spannung eines Seils, einer Brücke; elektrische Spannung.

[2] Siehe hierzu C. Dollerup: „The concept on ‚tension', ‚intensity' and ‚suspense' in short-story-theory", *Orbis litterarum* 25 (1970), S. 314–337.

[3] B. Dolle-Weinkauff: „Inszenierung – Intensivierung – Suspense: Strukturen des ‚Spannenden' in Literatur und Comic", in: *Unterhaltung. Sozial- und literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen*, hg. von D. Petzold und E. Späth, Erlangen 1994, S. 115.

[4] Vgl. ebd.

über der Spannung damit zusammenhängt, daß der Begriff der Spannung eine „terminologische Spätgeburt" darstellt.[5] Im Französischen z. B. bürgerte sich der Anglizismus *suspense* erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts ein.[6] Gleichzeitig gilt Spannung als untrennbar mit erzählender oder dramatischer Literatur verbunden. Gerade deshalb wurde sie selten zum Gegenstand eigener Untersuchungen, sondern wurde als implizite Komponente der narrativen Mechanismen behandelt. So äußert Jean-Bernard Pouy ironisch: „sans suspense, pas de récit, pas de conte, donc pas de structures narratives, pas de Propp, pas de Greimas ni de Todorov, presque plus de sémiologie, et plus d'université. L'enfer."[7] Pouy betrachtet Spannung als ein überzeitliches Phänomen, das die abendländische Literatur von Anfang an geprägt habe. So sei bereits die *Odyssee* ein Thriller gewesen, dem die bange Frage zugrunde liege, ob Odysseus rechtzeitig nach Ithaka zurückkehren wird, bevor Penelope dem Werben der Freier nachgibt.

Dieses Beispiel zeigt aber auch den Unterschied zur modernen Form der Spannung: Odysseus hat es nicht besonders eilig, nach Ithaka heimzukehren – im Gegensatz zu Phileas Fogg, der die Hälfte seines Vermögens aufs Spiel setzt, um zu beweisen, daß es möglich ist, in 80 Tagen um die Welt zu reisen. Das höhere Spannungspotential von *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* ist also u. a. darauf zurückzuführen, daß für die Erfüllung der Aufgabe nur ein begrenzter Zeitraum zur Verfügung steht, dessen Zusammenschmelzen unablässig in Erinnerung gerufen wird, und daß der Protagonist mit seiner Reise ein Risiko eingeht: Foggs Abenteuer auf seiner Weltreise würden einen großen Teil ihres Interesses verlieren, wenn sie nicht von Anfang an unter dem Fragezeichen stünden, ob es dem Helden gelingen wird, rechtzeitig in London einzutreffen, um

[5] Ebd. Er bezieht sich auf das Deutsche, wo der Begriff Spannung mit der Ästhetik Friedrich Theodor Fischers eingeführt wurde.

[6] Der *Trésor de la langue française* definiert *suspense* als „procédé d'attente angoissée que peut éprouver un lecteur, un spectateur ou un auditeur parvenu à un moment décisif de l'action et tenu en haleine sur le dénouement de celle-ci." Er gibt als Erstbeleg für diese Bedeutung von *suspense* das Jahr 1951 an. Interessanterweise ist engl. *suspense* seinerseits eine Entlehnung aus dem Französischen, wo *suspens* seit 1440 die Bedeutung von „état d'incertitude angoissante, d'appréhension" haben kann. Im Deutschen, wo das Wort ‚Spannung' seit dem 17. Jahrhundert in den Bedeutungen „Zustand des Gespanntseins", „gespannte Neugier, erregte Erwartung" und „gespanntes Verhältnis, Mißstimmung" gebräuchlich ist (*Duden „Etymologie": Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim/Wien/Zürich 1989), ist der Anglizismus *suspense* stärker auf den Bereich des Films eingegrenzt (*Anglizismen-Wörterbuch. Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz nach 1945*, Berlin/New York 1993–1996; als Erstbeleg ist 1971 angegeben).

[7] J.-B. Pouy: „Suspense", *Autrement* 141 (1994), S. 128.

seine Wette zu gewinnen. Die Odyssee dagegen wäre nicht weniger interessant, wenn Odysseus niemals auf Ithaka ankommen, sondern stattdessen, wie in Dantes *Divina Commedia*, seine Abenteuerserie mit einer Reise über die Grenzen der bekannten Welt hinaus abschließen würde.

Offenbar haben verschiedene Epochen und soziale Gruppen unterschiedliche Vorstellungen von einer fesselnden Lektüre. Die Geduld, mit der sich die Leser des Barock durch die häufig mehrere Tausend Seiten umfassenden heroisch-galanten Romane gearbeitet haben, erscheint uns heute kaum noch nachvollziehbar. Es scheint sogar fraglich zu sein, ob spannendes Erzählen, wie Pouy suggeriert, zu allen Zeiten unbedingt angestrebt war:

> *Tout auteur* va [...] s'ingénier à construire et organiser l'attente de son alter ego, l'embarquer sur le plus de fausses pistes possibles [...], le surprendre là où il s'y attend le moins, lui donner suffisamment de pâtée pour qu'il continue à attendre sans se lasser [...].[8]

In der französischen Klassik z.B. betrachtete man eine zu große Spannung geradezu als Gesundheitsgefährdung, der durch rechtzeitige Informierung der Leser über den Ausgang der Ereignisse zu begegnen sei.[9]

Ist selbst für die Psychologie die experimentelle Messung von Spannung im Sinne eines subjektiven Angespanntseins ein schwieriges Unterfangen,[10] gilt dies um so mehr für den Literaturwissenschaftler, der etwas über die Spannungsbewertung in Epochen in Erfahrung bringen will, für die ihm die empirische Erhebung entsprechender Daten nicht mehr möglich ist. Es gilt daher zu unterscheiden zwischen dem „sich im Rezeptionsprozeß entfaltende[n] intrapsychische[n] Vorgang bzw. Zustand des *Angespanntseins*", den man als eine Form der Angst bezeichnen kann,[11] und den „*spannungsauslösenden* Momente[n] der Rezeptionsvorlage"[12]. Mit letzteren werden wir uns im weiteren befassen, nämlich mit der Frage, welchen Textsegmenten hinsichtlich der Erwartung des Fort- und Ausgangs der Handlung besondere Aufmerksamkeit zukommt und mit welchen Mitteln sie Spannung hervorrufen.[13]

[8] Ebd., S. 122 (Herv. K. A.).

[9] Vgl. A. Kotin Mortimer: *La Clôture narrative*, Paris 1985, S. 40–42.

[10] Siehe hierzu u.a. H. E. Blanchard/A. Iran-Nejad: „Comprehension processes and eye movement patterns in the reading of surprise-ending stories", *Discourse Processes* 10 (1987), S. 127–138; R. J. Gerrig: „Suspense in the absence of uncertainty", *Journal of Memory and Language* 28, no. 6 (1989), S. 633–648; *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, hg. von P. Vorderer u.a., Hillsdale 1996.

[11] Vgl. R. Alewyn: „Die literarische Angst", in: *Aspekte der Angst. Starnberger Gespräch 1964*, hg. von H. von Dithfurt, Stuttgart 1965, S. 24–43.

[12] Dolle-Weinkauff, S. 116.

[13] Ich stimme Renate von Heydebrand und Simone Winko nicht zu, die die Meinung ver-

Zunächst wollen wir uns jedoch der diachronen Dimension zuwenden. Eine umfassende Aufarbeitung der innerhalb der einzelnen Gattungen verwendeten Verfahren der Spannungserzeugung und ihrer historischen Veränderungen ist bislang noch nicht unternommen worden. Ich werde daher bisherige Ansätze einer noch zu schreibenden Geschichte der Spannung auf dem Gebiet des Romans und des Dramas aufgreifen und nach der Existenz eines Spannungsbegriffs im 18. Jahrhundert fragen, um von dort ausgehend die Wandlungen der Spannungstechniken in bezug auf die Novelle an der Wende zum 19. Jahrhundert zu skizzieren.[14]

5.1 *Für eine Geschichte des Spannung in der Narrativik*

Erste theoretische Auseinandersetzungen mit dem Phänomen der Spannung findet man in den italienischen Renaissancepoetiken. Terence Cave, einer der wenigen, die sich mit der historischen Genese der Spannung auseinandergesetzt haben, kommt in seiner Untersuchung der Aristoteles- und Horazkommentare von Marco Girolamo Vida, Jacques Amyot und Giovan Battista della Pigna zu dem Ergebnis, daß diese eine erste Theorie der Spannung entwickelten, indem sie die tragödienspezifischen Wirkungsaffekte *eleos* und *phobos* auf die Gattung des *romanzo* übertrugen.[15] Ausdrücke wie „suspendere animos" oder „tenere animos suspen-

treten, daß Spannung „nicht allein textimmanent zu ermitteln sei" (*Einführung in die Wertung von Literatur*, Paderborn u. a. 1996, S. 366). Sie gestehen zwar zu, daß es bestimmte rhetorische Mechanismen und Strategien der Informationsvergabe gebe, die tendenziell eher Spannung hervorrufen als andere; „jedoch dürfte es von Leservariablen, vor allem von Kennerschaft und Gewöhnung, abhängen, ob der vermutete Effekt auch tatsächlich eintritt: Texte, die für mich als nur sporadische Leserin von Kriminalliteratur spannend sind, können von einem erfahreneren Leser dieses Genres als langweilig beurteilt werden, weil er die Strategien schon kennt." (S. 367) Dem ist entgegenzuhalten, daß auch der erfahrene Leser Strategien identifizieren kann, die zumindest spannend sein *sollen*.

[14] Vgl. K. Ackermann: „Die Entstehung des Nervenkitzels. Zum Verhältnis von psychologischer und literaturwissenschaftlicher Spannungsforschung", in: Akten der Sektion 9 des Frankoromanistentages 2002, hg. von W. Hülk-Althoff und U. Renner-Henke (im Druck).

[15] T. Cave: „,Suspendere animos'. Pour une histoire de la notion de suspens", in: G. Mathieu-Castellani/M. Plaisance (Hg.), *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Paris 1990, S. 211–218. – Auch in modernen Beiträgen zur Theorie der Spannung wird auf Aristoteles zurückgegriffen. Heinz-Lothar Borringo sieht den Unterschied zwischen der Spannungskurve im Film und im klassischen Drama darin, daß in jenem auf die Klimax des Suspense keine absteigende Handlungslinie folge. Es handle sich um eine ‚Kurzzeiterhitzung', die nur eine oberflächenhafte Katharsis nach sich ziehe, welche auf keinen Fall als „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten" im aristotelischen Sinn verstanden werden dürfe (*Spannung in Text und Film*, Düsseldorf 1980, S. 42).

sos", die bereits bei den antiken Rhetorikern erscheinen, würden nun der *dispositio* zugeordnet und nicht mehr den rhetorischen Figuren, allerdings ohne daß sich ein ausdifferenzierter Begriff ‚Spannung' entwickelt:

La critique littéraire latine ne semble pas avoir profité de ces expressions courantes pour désigner l'état d'esprit de celui qui écoute un récit et pour développer en conséquence une théorie de la structure narrative.[16]

Gleichwohl wird in den von Cave analysierten Poetiken Spannung als eine vom Autor bewußt eingesetzte Strategie der Leserpartizipation verstanden, als wirkungsästhetisches, für literarische Texte spezifisches Verfahren, welchem gleichzeitig die zwiespältige Eigenschaft anhaftet, ein bloßer Kitzel zu sein, der die ursprüngliche kathartische Intention zu gefährden droht.

Dies ist auch einer der Gründe, weshalb dem Roman lange Zeit ein schlechter Ruf anhaftete. Nicht nur, weil ihm die Sanktionierung durch die antike Gattungstheorie fehlte, nicht nur weil er in besonderem Maß an die Sinne des Lesers appellierte, sondern auch weil die spannende Lektüre einen Reiz ausübte, der nicht, wie in der Tragödie, durch die Einbindung in die Katharsis-Lehre legitimiert war.

War die von Ariost praktizierte ironisierende Technik der Unterbrechung im entscheidenden Moment noch in der kunstvollen Gesamtkomposition seines Poems aufgehoben, so macht der Barockroman systematisch Gebrauch davon, um seine Leser möglichst lange hinzuhalten. Der heroisch-galante Roman in der Art von Gomberville, La Calprenède und Mlle de Scudéry mit seiner unüberschaubaren Fülle an Figuren, Nebenhandlungen, eingelagerten Erzählungen und Abschweifungen vermag seine Textkohärenz nur dadurch zu bewahren, daß die Haupthandlung immer wieder in der Schwebe gelassen wird, um neuen Rätseln Platz zu machen, bis zu deren Auflösung der Leser sich erneut durch die in extenso erzählten Lebensgeschichten weiterer Figuren arbeiten muß.

Im Roman des Barock wird zum ersten Mal in der Literaturgeschichte die Absetzbarkeit auf dem Literaturmarkt ein Faktor, der Einfluß auf die Machart des einzelnen Werkes gewinnt. Die beeindruckende Länge dieser Werke erklärt sich nicht zuletzt dadurch, daß die Autoren, anstatt mehrere kürzere Romane lieber einen einzigen, dafür um so umfangreicheren veröffentlichten, um, wie z. B. La Calprenède mit *Cléopâtre*, ihre Leser über einen Zeitraum von bis zu zwölf Jahren bei der Stange zu halten.[17]

[16] Cave, „Suspendere animos", S. 212.
[17] M. Lever: *Le Roman français au XVIIe siècle*, Paris 1981, S. 120.

Die Spannung, um derentwillen die Leser, wie Charles Sorel berichtet, sogar die druckfrischen Fahnen einzeln erworben haben sollen,[18] resultiert aus Mißverständnissen, Verwechslungen und Vertauschungen, die die Personen, ebenso wie die Leser, vor ständige Rätsel stellen. Es ist „eben jene Spannung, mit der man der Auflösung eines Rätsels entgegensieht."[19] Spannung von der Art, wie wir sie heute aus dem Thriller kennen, findet man im Barockroman dagegen nicht. Ein kleiner Ausschnitt aus einem Roman des erfolgreichen italienischen Autors Giovanni Ambrosio Marini soll dies verdeutlichen. Sein *Calloandro fedele* (1640), bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder neu aufgelegt und in alle wichtigen europäischen Sprachen übersetzt,[20] verdankt seinen Erfolg nicht zuletzt seiner sorgfältigen narrativen Konstruktion, die den Leser in außergewöhnlichem Maß zu fesseln verstand:[21]

> *Il Calloandro fedele* [...] presenta [...] un'attenzione precisa per il valore puramente tecnico della narrazione, per il modo, cioè, di costruire le vicende in maniera da renderle attraenti al massimo per il lettore.[22]

Im zweiten Teil des zweiten Buchs ist die weibliche Heldin Leonilda auf der Suche nach ihrem Geliebten, dem Cavaliere di Cupido, von dem sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, daß er ihr Zwillingsbruder Calloandro ist. Voller Vorfreude schickt sie sich an, ihn aus einem Kerker zu befreien. An dieser Stelle schaltet sich der Erzähler ein:

> Ma che pensi, o Leonilda? Per quale pelago di discorsi trascorre la tua mente? Oh quanto diversi da questi saranno di corto i tuoi pensieri! Le tue vele, che ora gonfie dalla tua superbia e piene d'aura giubilante ti promettono un de' più bei porti che approdar possa navigante amoroso, oh come presto le vedrai tu squarciate da fiero e improviso turbine, che ti lascerà disperata in un mar d'angosce![23]

[18] „On quitte tous les autres livres pour ceux-ci [les romans] [...]. Un volume n'est pas sitôt achevé que l'on le dévore et l'on en attend la suite avec impatience, jusque-là que l'on a vu des gens en acheter des feuilles un teston chacune à mesure qu'elle s'imprimaient" (*De la Connaissance des bons livres* [1671], zit. nach ebd., S. 13).

[19] Lugowski, *Wirklichkeit und Dichtung*, S. 8.

[20] Siehe hierzu J. M. Gardair: „Trois romans baroques italiens", *Revue des études italiennes* (1961), S. 105–118.

[21] In der französischen Neuübersetzung von 1740 wird Marinis Roman im Vorwort als eines der besten Exemplare seiner Gattung gerühmt: „Les Italiens n'ont pas écrit beaucoup de Romans en prose, mais celui que GIOVANNI AMBROSIO MARINI a publié sous le titre de CALOANDRO SCONOSCIUTO, de CALOANDRE INCONNU, peut être mis au rang des meilleurs Ouvrages de ce genre composés par les Espagnols & par les François." (A. Marini: *Le Caloandre fidele*, traduit de l'italien, Amsterdam 1740, S. i)

[22] D. Ortolani: „Gio [sic] Ambrogio de Marini", *Rassegna della letteratura italiana* 73 (1969), S. 404.

[23] Zit. nach *Trattatisti e narratori del seicento*, hg. von E. Raimondi, Milano/Napoli 1961, S. 780 (diese Ausgabe folgt den Drucken von 1651, 1664 und 1684).

So fährt der Erzähler noch geraume Zeit fort, über Leonildas bevorstehendes Schicksal zu lamentieren, indem er ihre augenblickliche Vorfreude der schrecklichen Entdeckung gegenüberstellt, die sie in Kürze erwarten wird.[24] Die Passage verselbständigt sich zu einer rhetorischen Übung, die auf einer Serie von Antithesen beruht (pietà del cielo / benignità della fortuna / amore / gioia / tenerezze / onestà / alterigia vs. orrido spettacolo / duolo amaro e profondo) und in der Aussage gipfelt: „Entra pure, o Leonilda, eccoti giunta al bramato carcere ove ti riserbavi a ristringere fastosa le tue felicità."

In der Tiefe des Kerkers angelangt, öffnet ein Wärter Leonilda das Verließ, in dem sich der Cavaliere befinden soll, doch es ist leer. Nachdem er seine Verwunderung über das unerklärliche Verschwinden des Gefangenen zum Ausdruck gebracht hat, holt er ein Licht, um das Verließ genauer zu untersuchen:

E incontanente partitosi, rimase Leonilda tutta confusa con la mente in vie maggiori tenebre involta di quelle che provavan gli occhi nell'oscurità della prigione. Non tardò il carceriere a dilluminarla con un torchio che portava in mano. Videro il muro tutt'all'intorno intatto, abbassaron gli occhi al suolo, e in un angolo della prigione osservarono essere smossa dal luogo usato una grata di ferro che solea chiudere il varco entro un sotterraneo condotto.[25]

Die beiden entdecken ein herausgelöstes Eisengitter, hinter dem sich die Öffnung eines unterirdischen Gangs verbirgt, in welchem Fußspuren zu sehen sind. Bei der Beschreibung dieser Szene wird nur zweimal der seelische Zustand der Personen fokussiert („un roco rimbombo che maggiormente gli inorridì [...] con piè tremante e con l'anima turbata da mille tristi pensieri"); die ansonsten überwiegenden Wahrnehmungsverben („abbassaron gli occhi al suolo [...] osservarono [...] mirando [...] vedevi [...] scorgeansi [...] osservando") erwecken den Eindruck, daß die beiden den Geheimgang distanziert und wie unbeteiligt erkunden. Wenn auch der Kerkermeister Angst hat, der Gang würde direkt in die Hölle führen, ist doch die Heldin von geradezu übermenschlicher Furchtlosigkeit („Io non ho altra paura – ripigliò Leonilda – fuor che quella di non ritrovare il cavaliere che cerchiamo").

Am Ende des Gangs angelangt, entdecken sie die blutige Leiche eines Ritters, von dem sie annehmen müssen, daß es der gesuchte Cavaliere ist (später wird sich herausstellen, daß dieser seine Rüstung mit einem ande-

[24] Die französische Übersetzung von 1740 eliminert diese und ähnliche Passagen. Dort heißt es lediglich: „Cependant Leonide marchoit avec empressement pour se rendre à la prison, elle imaginoit avec une joie infinie, qu'elle alloit voir le chevalier de Cupidon & le consoler" (Marini, *Caloandre fidele*, S. 26).

[25] *Trattatisti e narratori del seicento*, S. 781.

ren getauscht hat und fliehen konnte.) Dieser Moment wird angekündigt durch einen weiteren, in Parenthese stehenden Kommentar des Erzählers:

[...] videro (ah Leonilda, ben sarai insensata, se qui non perdi i sensi e la vita; schermo lieve fian l'armi che vesti contro del fiero e inaspettato colpo che viene per gli occhi a trafiggerti più vivamente il cuore!); videro, dico, sotto le fresche ruine di quelle pietre col capo acciaccato e sepolto infino agli omeri giacere steso al suolo cavaliere morto di frescho e tutto sanguinoso.[26]

Soviel kann vorläufig festgehalten werden: Auf mikrostruktureller Ebene ist dieser Textausschnitt insofern nicht ‚spannend', als die Heldin selbst keinerlei Furcht – allenfalls „tristi pensieri" – zu empfinden scheint. Der Erzähler wahrt ihr gegenüber eine Distanz, die zwar beim Leser Mitgefühl hervorruft, aber kein echtes Mitzittern. Der Leser identifiziert sich nicht mit Leonilda, weil er keinen Einblick in ihre Gedanken, Gefühle, Ängste und Hoffnungen bekommt, sondern weil ihm diese nur durch die rhetorisch distanzierende Perspektive des Erzählers vermittelt werden.[27]

Eine grundlegende Neuerung erfährt der spannende Roman durch die *gothic novel*. Horace Walpole, mit *The Castle of Otranto* (1764) der Begründer des Genres, läßt seine Leser die Ängste der Heldin hautnah miterleben. Dieselbe Situation wie im *Calloandro fedele* – eine weibliche Protagonistin geht durch einen unterirdischen Gang, allerdings nicht auf der Suche nach ihrem Geliebten, sondern auf der Flucht vor dem tyrannischen Burgherrn – stellt sich bei Walpole folgendermaßen dar:

An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which grating on the rusty hinges were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; – yet more she dreaded to hear the wasteful voice of Manfred urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave, – yet frequently stopped and listened to hear if she was followed. In one of those moments she thought she heard a sigh.[28]

Wolfgang Trautwein hat in seinem Aufriß der Schauerliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts die Funktionsweise sogenannter „Schauerelemente" analysiert. Er versteht darunter eine zusammenhängende semantische Einheit, die entweder beim Leser die Antizipation einer, wie Trautwein

[26] Ebd., S. 782.

[27] Vgl. Lugowski: „Das Heroische braucht Zuschauer. Das heißt, es braucht Menschen, die aus der Distanz unbeteiligter *Betrachtung* auf es hinblicken." (*Wirklichkeit und Dichtung*, S. 20)

[28] H. Walpole: *The Castle of Otranto*, hg. von W. S. Lewis, London 1964, S. 25.

euphemistisch formuliert, ‚Unlustsituation' auslöst, oder die eine Unlustsituation darstellt, die „vom Leser aufgrund seines inneren Zustands als möglicher Inhalt einer Angstantizipation rezipiert" werden kann:

Dabei ist die betroffene literarische Figur in Auslösesituation, antizipierter und dargestellter Unlustsituation hilflos. Die Auswirkungen der antizipierten bzw. dargestellten Unlustsituation, soweit solche überhaupt erkennbar sind, bedrohen die physisch-psychische Existenz der betroffenen Figur.[29]

In dem zitierten Beispiel von Walpole handelt es sich um eine Schauerantizipation, die folgende „Schauerbereiche" betrifft: Dunkelheit und Stille als Privation, verbunden mit einem Wahrnehmungsdefizit, akustisch umgesetzte Verlassenheit, unheimlicher Ort, Bedrohung von Leib und Leben.[30]

Intensiviert werden diese Schauerelemente durch die Vergegenwärtigung des Ortes des Geschehens, die nicht nur der Schaffung eines geeigneten Dekors oder der atmosphärischen Einstimmung dient, sondern vermittels der genauen Beschreibung das Klaustrophobische der Situation beklemmender wiederzugeben vermag als die wortreichsten Erzählerkommentare.

Gemäß seiner programmatischen Verbindung von Imagination und Realismus[31] hob Walpole die Tatsache hervor, daß seine Gespenstergeschichte in einem realen Schloß spielt:

Though the machinery is invention, and the names of the actors imaginary, I cannot but believe that the groundwork of the story is founded on truth. The scene is undoubtedly laid in some real castle. The author seems frequently, without design, to describe particular parts. *The chamber*, says he, *on the right hand*; *the door on the left hand*; *the distance from the chapel to Conrad's apartment*: these and other passages are strong presumptions that the author had some certain building in his eye.[32]

Karl Maurer zufolge ist Walpole der erste, bei dem die Beschaffenheit des Schauplatzes der Handlung zu einem konstitutiven Element der Fabel wird.[33]

[29] W. Trautwein: *Erlesene Angst. Zur Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1980, S. 27.

[30] Vgl. ebd., S. 31ff.

[31] „Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability" (*The Castle of Otranto*, S. 7).

[32] Vorwort zur ersten Ausgabe, ebd., S. 5f.

[33] Ähnliches gilt für die Zeit: „Die besten Schauer- und Detektivromane sind nicht nur höchst präzise synchronisiert, sie sind auch von einem sehr wachen, ja alarmierten Zeitbewußtsein der Akteure getragen [...]." (Maurer, „Ästhetische Entgrenzung...", S. 333)

Die Konstruktion der Fabel wiederum ist ein weiterer Faktor, der zur Spannung von Walpoles Roman beiträgt. Im Unterschied zum ,realistischen' englischen Roman des 18. Jahrhunderts legte er größten Wert auf eine hochentwickelte, in sich geschlossene und auf dem Prinzip der Kausalität beruhende Handlungsführung.[34] Für den realistischen Roman spielte dies keine Rolle, da er sich der Wirklichkeit verpflichtet fühlte, die sich in Hinblick auf klar erkennbare Kausalitätszusammenhänge amorph präsentiere:

Mit der Fabel entsteht das Bedürfnis nach Spannungserzeugung über den gesamten Handlungsverlauf. Die Autoren von Defoe bis Smollett kannten lediglich viele kleine Spannungsbögen, die ihren Höhepunkt jeweils im Zentrum des Einzelabenteuers erreichten. Im Schreckensroman dagegen führt der Spannungsbogen, ähnlich wie im Drama, unter fortwährender Verstärkung der Spannung zu einem oder mehreren Höhepunkten, um sich danach allmählich abzuflachen und die Spannung erst am Ende völlig abzubauen.[35]

Walpole orientierte sich damit, wie seine zweite Vorrede zeigt, an der Tragödie. Die Restriktionen und Strukturgesetze des Dramas in seiner klassischen Form wiesen der Konstruktion der Fabel schon immer eine wesentliche Rolle zu, während man sich auf dem Gebiet des Romans bis dahin wenig Gedanken darüber gemacht hatte.

Im Schauerroman treffen wir erstmals die für die Spannungsgattungen charakteristische Verbindung von zwei Formen der Spannung an: die auf die Aufklärung eines Geheimnisses abzielende *Rätselspannung*, die in der Regel durch Informationsvorbehalte erzeugt wird, und die ,*Suspense-Spannung*'[36], d.h. das durch Identifikation mit einer Figur ausgelöste, durch Schauerelemente intensivierte, emotional besetzte Mitfiebern angesichts eines der Figur drohenden Unheils.[37] Vereinfachend könnte man sagen, daß es sich im ersten Fall um eine vergangenheitsbezogene, im zweiten um eine zukunftsbezogene Spannung handelt,[38] wobei ,Zukunft'

Dies ist die Voraussetzung für den Einsatz von Zeitvorgaben (s. u., S. 306). Es ist eine interessante Frage, ob es sich hierbei um Realismus handelt, oder ob der Realismus nur Mittel zum Zweck ist. Vgl. die These von der Unvereinbarkeit zwischen Spannung und Realismus (siehe F. Werremeier: „Spannung und Realismus. Brüder, Freunde – oder Todfeinde?", *Horen* 31 [1986], S. 91–94).

[34] E. Wolff: *Der englische Roman im 18. Jahrhundert*, Göttingen [3]1980 [1968], S. 129.

[35] Ebd., S. 130.

[36] Der Begriff ,Suspense-Spannung' mag tautologisch klingen; es ist aber wegen der oben erwähnten Polysemie des Begriffs Spannung notwendig, diese Präzisierung vorzunehmen.

[37] Todorov legt diese beiden Formen der Spannung seiner Unterscheidung von „roman à énigme" und „roman noir" zugrunde („Typologie du roman policier", in: *Poétique de la prose*, Paris 1971, S. 9–19).

[38] Diese Unterscheidung entspricht in etwa der von Ulrich Suerbaum vorgenommenen

und ‚Vergangenheit' Kategorien der *histoire* sind.[39] Die Rätselspannung wirft eine Frage auf, die durch eine Auslassung auf der Ebene der *histoire* entsteht. Sie ist rein kognitiver Natur, während die Suspense-Spannung durch die Ankündigung einer drohenden Gefahr eine dominant emotive Komponente hat.[40]

5.2 *Spannung und intérêt im 18. Jahrhundert*

Wie sehr die Theorie der Spannung der Praxis hinterherhinkt, zeigt sich in der Tatsache, daß auch in dem Zeitraum, in dem im Barockroman oder im Schauerroman bereits erste Ansätze eines systematisch eingesetzten spannenden Erzählens erkennbar sind, der *Begriff* Spannung unbekannt ist.[41] Im Französischen existiert zwar das Abstraktum *suspension*, es wird aber als rhetorisches Mittel verstanden[42], d.h. als punktuelles Verfahren und nicht als sämtliche Textebenen miteinschließende Dominante. Dies bedeutet nicht, daß das Phänomen Spannung nicht geläufig ist. Im 18. Jahrhundert ist es eingebunden in den umfassenderen *intérêt*-Begriff, der im folgenden anhand theoretischer Texte von Marmontel und Diderot diskutiert werden soll.

zwischen Zukunftsspannung und Geheimnis- oder Rätselspannung („Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch", in: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*, hg. von V. •megač, Frankfurt a.M. 1971, S. 230) oder der zwischen ‚énigme' und ‚suspense' (Jean-Claude Vareille: *Le Roman populaire français [1789–1914]*, Paris 1994).

[39] Thomas Narcejac hat die Frage aufgeworfen, ob der Suspense der Ebene der *histoire* oder der des *discours* angehört. Seiner Meinung nach ist der ‚echte' Suspense in der *histoire* begründet: „le suspense est l'attente de quelque chose dont on ne connaît pas la nature, dont la nature est peut-être inconnaissable, et qui se manifestera d'une façon énigmatique et inassimilable par la raison." („Le Roman policier", in: *Histoire des littératures*, Bd. III, hg. von R. Queneau, Paris 1958, S. 1665) Der „suspense de la narration" dagegen sei ein rein technisches Verfahren, das in der durch den Stil oder die Komposition mehr oder weniger geschickten Herbeiführung eines befürchteten oder erhofften Ereignisses (das völlig banal sein kann) besteht.

[40] Rätselspannung tritt aber auch häufig gekoppelt mit Suspense-Spannung auf (s. u., Sade).

[41] Der *Grand Robert* gibt als Erstbeleg für die Verwendung von *suspens* im Sinne von „Attente angoissée; moment qui suscite ce sentiment" das Jahr 1886 an.

[42] Vgl. Artikel *suspension* in der *Encyclopédie*: „figure de rhétorique par laquelle l'orateur commence son discours de maniere que l'auditeur n'en prévoit pas la conclusion, & que l'attente de quelque chose de grand excite son attention & pique sa curiosité."

Marmontel

Bei Marmontel finden wir eine Reflexion über die Spannung in verschiedenen Artikeln der *Éléments de littérature*, wie *action, dénouement, intrigue, intérêt, narration, plan. Intérêt* bezieht sich dabei auf sämtliche Künste. Anknüpfend an Du Bos, der als Voraussetzung für Interesse in der Kunst das Interesse an dem nachgeahmten Gegenstand sieht,[43] definiert Marmontel *intérêt* folgendermaßen:

Dans un récit, dans une peinture, dans une scène, dans un ouvrage d'esprit en général, c'est l'attrait de l'émotion qu'il nous cause, ou le plaisir que nous éprouvons à en être émus de curiosité, d'inquiétude, de crainte, de pitié, d'admiration, etc.[44]

Der Verweis auf die Malerei impliziert, daß mit *intérêt* keine rein auf der zeitlichen Achse befindliche Beteiligung des Rezipienten gemeint ist. Die in ängstlicher Erwartung des Kommenden bestehende emotionale Reaktion („curiosité", „inquiétude", „crainte") wird zudem nicht als zentrale Wirkungsabsicht betrachtet, sondern als eine unter mehreren möglichen Reaktionen („pitié", „admiration", etc.). Dies geht aus Marmontels Beispiel für literarisches *intérêt* hervor:

Qu'un poëte décrive un incendie, l'image des flammes et des débris nous affectera plus ou moins, selon que nous avons l'imagination plus ou moins vive, et le plus grand nombre même en sera faiblement ému; mais qu'il nous présente simplement, sur un balcon de la maison qui brûle, une mère tenant son enfant dans ses bras, et luttant contre la nature, pour se résoudre à le jeter, plutôt que de le voir consumé avec elle par les flammes qui l'environnent; qu'il la présente mesurant tour-à-tour, avec des yeux égarés, l'effrayante hauteur de la chute, et le peu d'espace, plus effrayant encore, qui la sépare des feux dévorants; tantôt élevant son enfant vers le ciel avec les regards de l'ardente prière; tantôt prenant avec violence la résolution de le laisser tomber, et le retenant tout-à-coup avec le cri du désespoir et des entrailles maternelles; alors le pressant dans son sein, et le baignant de ses larmes, et dans l'instant même se refusant à ses innocentes caresses qui lui déchirent le cœur: ah! qui ne sent l'effet que ce tableau doit faire, s'il est peint avec vérité![45]

[43] Du Bos: „L'imitation ne sçauroit donc nous émouvoir, quand la chose imitée n'est point capable de le faire." (zit. nach P.-E. Knabe: *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972, S. 333). – Hans-Jürgen Fuchs führt Du Bos und Marmontel als die beiden Hauptexponenten des Begriffs *intérêt* in der ästhetischen Bedeutung an, die er im 18. Jahrhundert annimmt (Art. *Interesse*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Basel/ Stuttgart 1976, S. 484).

[44] *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. XIV, Art. *intérêt*, S. 145.

[45] Ebd., S. 151f.

Auffällig ist die Statik dieser Beschreibung, oder besser gesagt, ihre ‚Iterativität'. Es mangelt ihr zwar nicht an Bewegung, diese ist aber lediglich ein beständiges Hin und Her innerhalb eines begrenzten Raums. Es scheint so, als könne die Mutter ewig in den Flammen hin und herlaufen und immer wieder von Neuem einen Entschluß fällen, um ihn sofort wieder zu revidieren. Es kommt hier nicht darauf an, ob die Mutter ihr Kind aus den Flammen retten wird. Die Reaktion auf diese beschriebene Szene ist dieselbe wie diejenige auf ein Bild mit einem entsprechenden Sujet. Man sieht, wie die Geltung des *ut pictura poesis*-Diktums das Aufkommen dessen, was wir heute Spannung nennen, hemmt.

Eine auf die Antizipationsvorgänge im Rezeptionsprozeß bezogene Form des *intérêt* findet man dagegen im Zusammenhang mit dramatischen Texten.[46] Sofern sich Marmontel auf das Interesse narrativer Texte bezieht, tut er dies unter dem Gesichtspunkt ihrer Strukturgleichheit mit der Tragödie.[47] Er faßt den erzählenden Text als eine Tragödie auf, die sich anstatt auf der Bühne in der Imagination des Lesers abspielt. Dramatische Texte zeichnen sich u.a. dadurch aus, daß durch das Wegfallen des vermittelnden Kommunikationssystems die dargestellte bzw. gespielte Zeit immer konkret ist, d.h. es entsteht „der Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption."[48] Auf diesen Sachverhalt führt Marmontel die breiteren Möglichkeiten des epischen gegenüber dem dramatischen Dichter zurück.[49] Gerade die Beschränkungen, denen sich der Dramatiker unterwerfen muß – die gespielte Zeit muß sich innerhalb von 24 Stunden abspielen, die Spielzeit darf höchstens einige Stunden umfassen, die Übereinstimmung von Spielzeit und gespielter Zeit innerhalb der einzelnen szenischen Einheit erlaubt Raffungen nur zwischen den Szenen – implizieren aber in bezug auf die Spannung eine stärkere Wirkung als im Epos. Da die Handlung der Tra-

[46] Die Notwendigkeit einer hochentwickelten Handlungsführung im Drama ist auch einer der Gründe, weshalb das Phänomen Spannung mit Vorliebe am Beispiel der dramatischen Gattung untersucht wird (z. B. P. Pütz: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970). – Gestärkt wird diese Richtung der Spannungsforschung durch den Film, von dem vielfach behauptet wird, er habe die Entstehung von Spannung in der Narrativik nachhaltig beeinflußt. So schreibt beispielsweise Francisca Suarez Coalla: „El suspense es un concepto relativamente reciente que se remonta a los comienzos del cine y que se utiliza, casi de forma exclusiva, en este contexto." („El suspense en la ficción literaria", in: *Actas del IV simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica (Describir, inventar, transcribir el mundo)*, Bd. II, Madrid 1992, S. 803).

[47] *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. XII, Art. *action*, S. 130.

[48] Pfister, *Das Drama*, S. 23.

[49] *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. XII, Art. *action*, S.131.

gödie erst kurz vor dem *dénouement* einsetzt, ist ihre Bewegung beschleunigt:

Son mouvement accéléré, d'acte en acte, est si continu, si rapide; l'inquiétude qu'elle répand est si vive, et l'intérêt de la crainte et de la pitié si pressant, que ce qu'on appelle épisodes, c'est-à-dire, les circonstances et les moyens de l'*action* s'y réduisent presque à l'étroit besoin, sans rien donner à l'agrément.[50]

Damit eine maximale Gespanntheit beim Zuschauer entsteht, muß dieser ausreichend über die drohenden Gefahren informiert sein:[51] „Tout ce qu'il y a de funeste à craindre, doit être connu, et le plus tôt possible." Als Beispiel nennt Marmontel die Geschichte von Ödipus, die seiner Ansicht nach noch wirkungsvoller wäre, wenn der Zuschauer bereits im ersten Akt wüßte, daß Ödipus seinen Vater ermordet und seine Mutter geheiratet hat:

dès ce moment tous les efforts de ce malheureux prince pour découvrir le meurtre de Laïus, feraient frémir; et l'approche des incidents qui amèneraient les reconnaissances, rempliraient les esprits de compassion et de terreur.[52]

Marmontel favorisiert also die emotionale Gespanntheit des Zuschauers auf die Wirkung der *reconnaissance* bei Ödipus gegenüber der Rätselspannung. Sein Spannungskonzept trägt den Stempel seiner empfindsamen Ideologie, die mehr Gewicht auf emotive als auf kognitive Prozesse legt.

Wenn auch noch kein ausdifferenziertes Konzept ‚Spannung' existiert, findet man bei Marmontel Ansätze, das Phänomen zu beschreiben, Verfahren zu seiner Herstellung vorzuschlagen und quantitativ zu bewerten.

[50] Ebd., S.132.

[51] Marmontel unterscheidet strikt zwischen der Spannung der Handlung selbst und der dadurch ausgelösten Zuschauerreaktion. Was die Handlung betrifft, muß eine vom Autor deutlich gemachte Alternative zwischen zwei möglichen Ausgängen bestehen:
A. Alternative zwischen Gelingen und Scheitern eines Vorhabens
B. Alternative zwischen zwei möglichen schrecklichen Ausgängen
C. Alternative zwischen glücklichem und unglücklichem Ende.
Als mögliche Reaktion der Zuschauer in der Tragödie nennt Marmontel:
1. Mischung aus Hoffnung und Furcht
2. Nur Furcht.
Im Regelfall stellt er eine Korrelation zwischen ‚Alternative zwischen glücklichem und unglücklichem Ende' (C) und ‚Mischung zwischen Hoffnung und Furcht' (1) einerseits und ‚Alternative zwischen zwei schrecklichen Ausgängen' (B) und ‚nur Furcht' (2) andererseits fest. Am Beispiel antiker Tragödien zeigt er zwei Typen des Spannungsverlaufs auf: „problème simple" und „problème compliqué". Bei letzterem besteht überhaupt keine Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang, bei ersterem mischen sich unter das zu erwartende Unglück von Zeit zu Zeit Hoffnungsschimmer (ebd.).

[52] Ebd., S. 126.

Spannung ist in Marmontels Augen notwendig, um den Leser ,bei der Stange zu halten'. Eingebunden in den *intérêt*-Begriff, wird sie aber noch nicht allein als ,vorwärtstreibende Kraft' verstanden. Sie darf sich nicht verselbständigen, sondern muß anderen Zielen untergeordnet bleiben. Marmontel rügt daher Erzähler, die die Erwartung der Leser bewußt enttäuschen und mit ihrer Ungeduld spielen, wie z. B. Ariost, dessen *Orlando furioso* er aus diesem Grund als „poëme folâtre" kritisiert.[53]

Diderot

Diderot vertritt einen ähnlichen Begriff des *intérêt*, verleiht ihm aber andere Akzente. Karlheinz Stierle beschreibt ihn als einen „ästhetischen Experimentierbegriff, der es erlaubt, die ästhetische Erfahrung jenseits der Grenzen klassizistischer Kunst auszuloten."[54] Er unterscheidet dabei, ob Diderot vom Interessanten in bezug auf die Malerei oder auf die Literatur spricht. Als Bedingung für das Interessante der Darstellung in der Malerei sehe Diderot die „union d'intérêt". Gemeint sei damit „ein bildimmanentes perspektivisches System von Interessenzuordnungen im dargestellten Handlungszusammenhang [...], wo der Betrachter gleichsam ins Bild hineingezogen wird."[55] Im Vergleich zu Marmontels *intérêt*-Konzept, soweit es an die Malerei angelehnt ist, fällt auf, daß Diderot den relationalen Aspekt innerhalb des Bildes selbst betont, ehe er auf die Wirkung im Rezipienten übergeht.

Die Literatur dagegen – und hierbei bezieht sich Stierle auf die Narrativik – bedürfe für Diderot „keiner unmittelbar sinnfälligen unité d'intérêt".[56] Hier erzeuge der Erzähler Interesse, indem er durch die realistischen Details die Partizipationsbereitschaft des Lesers erwecke. Das Detail habe insofern eine zur „unité d'intérêt" in der Malerei analoge Funktion, als es ebenfalls den Leser in das Geschehen ,hineinziehe'.[57]

Sofern sich Diderot zum *intérêt* in bezug auf das Drama äußert, weist er ihm, wie Marmontel, eine weitaus stärker antizipatorische und informationstheoretisch begründete Funktion zu. In *De la poésie dramatique* erörtert er die Frage, ob der Zuschauer schon frühzeitig über den Aus-

[53] Ebd., Bd. XIV, Art. *narration*, S. 328.
[54] K. Stierle: „Ästhetik des Interessanten – Dargestellte Bilderfahrung in Diderots *Salons*", in: *Présence de Diderot*, hg. von S. Jüttner, Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 251.
[55] K. Stierle: „Diderots Begriff des ,Interessanten'", *Archiv für Begriffsgeschichte* 23 (1979), S. 71.
[56] Ebd., S. 73.
[57] Ebd., S. 71.

gang eines Dramas informiert oder ob dieser ihm vorenthalten werden soll. Diderot optiert eindeutig für erstere Lösung:

Je suis si loin de penser, avec la plupart de ceux qui ont écrit de l'art dramatique,[58] qu'il faille dérober au spectateur le dénoûment, que je ne croirais pas me proposer une tâche fort au-dessus de mes forces, si j'entreprenais un drame où le dénoûment serait annoncé dès la première scène, et où je ferais sortir l'intérêt le plus violent ce cette circonstance même.[59]

Der Grund ist, daß der Zuschauer in diesem Fall Vergleiche anstellen kann zwischen dem subjektiven Empfinden der Figuren und der objektiven Situation, in der sie sich befinden: „C'est ainsi que vous produirez en moi une attente violente de ce qu'ils [les personnages] deviendront, lorsqu'ils pourront comparer ce qu'ils sont avec ce qu'ils ont fait ou voulu faire."[60] Während der Moment der Überraschung nur von kurzer Dauer sei, ermögliche die frühzeitige Informierung des Zuschauers „une longue inquiétude".

Im Unterschied zu Marmontels *Intérêt*-Begriff ist für Diderot nicht die reflexionslose, angespannte Erwartung des Folgenden konstitutiv, sondern das freie Sich-Bewegen in der Imagination des Lesers bzw. Zuschauers, die Stimulierung der Reflexion. Marmontel hingegen sieht es als einen Fehler des Autors an, wenn der Zuschauer den Ausgang der Handlung in allen Phasen eines Stückes vorhersehen kann: „L'illusion théâtrale consiste à faire oublier ce qu'on sait, pour ne penser qu'à ce qu'on voit."[61] Das Eintreten der Reflexion betrachtet er als eine Störung: „l'impression de ce qu'on voit ne permette pas de réfléchir à ce qu'on sait."[62]

Marmontel geht es um eine eher emotionale Beteiligung des Zuschauers. Dieser soll zwar ‚wissen', auf welche entsetzliche Wahrheit Ödipus stoßen wird, dieses Wissen soll aber vor allen Dingen das Mitleid mit dem Helden verstärken und die Ausweglosigkeit seiner Situation hervorheben.

Marmontels und Diderots Spannungskonzepte sind symptomatisch für die Zeit der Herausbildung der Unterhaltungsliteratur. Mit der Ausweitung der Leserschichten und dem Übergang von der intensiven zur

[58] Mit Marmontel stimmt er in diesem Punkt aber überein.

[59] Diderot: *Œuvres esthétiques*, hg. von P. Vernière, Paris 1968, S. 226f.

[60] Ebd., S. 229.

[61] *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. XII, Art. *action*, S. 125. – Vgl. auch Artikel *dénouement*: „L'intérêt ne se soutient que par l'incertitude: c'est par elle que l'âme est suspendue entre la crainte et l'espérance; et c'est de leur mélange que se nourrit l'intérêt." (Bd. XIII, S. 102)

[62] Ebd., S. 103.

extensiven Lektüre entsteht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Markt für Spannungsliteratur. Da sich der Effekt der Spannung grundsätzlich nur bei der ersten Lektüre einstellt, verliert ein Text, dessen Dominante in der Erzeugung von Suspense liegt, bei einer erneuten Lektüre einen großen Teil seines Interesses.[63]

Marmontel und Diderot plädieren durchaus dafür, durch die Partizipation des Lesers am Schicksal der Figuren dem wirkungsbezogenen Wert Spannung eine zentrale Stellung zuzuweisen. Bei Marmontel überwiegt allerdings die emotionale Komponente der Spannung; sie bleibt überdies in die Horazische Formel *prodesse et delectare* eingebunden, darf also auf keinen Fall Selbstzweck werden. Diderot wiederum betrachtet *intérêt* im Sinne von Spannung als einen eher reflexiv bzw. kognitiv betonten Wert.

Wir haben es also mit einer Aufspaltung des Begriffs *intérêt* in das Spannende einerseits und das Interessante andererseits zu tun. Dem ungeduldigen Gespanntsein auf den Fortgang der Handlung, der gleichsam willenlosen Unterwerfung unter die Macht des Erzählers, der mit seinem Wissen hinter dem Berg hält und den Leser auf die Folter spannt, steht das freie Verfügen-Können im Reflexionsraum der ästhetischen Erfahrung gegenüber. Stierle hat an diesem Punkt auf die Weiterentwicklung von Diderots Begriff des Interessanten über das Charakteristische bzw. Individuelle zum Romantischen und damit zum Inbegriff eines autonomen Literaturbegriffs hingewiesen,[64] eine Spur, der wir in dieser Arbeit nicht weiter nachgehen können.

Es soll jedoch festgehalten werden, daß das Spannende, ursprünglich eine Domäne der Tragödie,[65] am Ausgang des 18. Jahrhunderts von der

[63] Robert J. Yanal zufolge beruht der Eindruck, auch bei der wiederholten Lektüre – vorausgesetzt, man hat die erste nicht vollständig vergessen – Spannung zu empfinden, auf einer Täuschung: „there is a way in which the repeater's experience picks up a certain quality perhaps easily misidentified as suspense, namely anticipation. We look forward to seeing this wonderful scene again. But this, of course, is not the same as feeling suspense, i. e. an emotion grounded in uncertainty." („The Paradox of Suspense", *British Journal of Aesthetics* 36, no. 2 [1996], S. 157) Der ephemere Charakter der Spannung ist vermutlich mit dafür verantwortlich, daß diese geringer bewertet wurde als andere durch fiktionale Texte ausgelöste Emotionen.

[64] Stierle, „Diderots Begriff...", S. 70.

[65] Es sei noch einmal daran erinnert, daß sich die meisten Studien, die sich mit der literarischen Spannung in Texten vor dem 19. Jahrhundert befassen, auf die Tragödie beziehen (z. B. C. J. Gossip: „Agreable Suspension or What to think of La Calprenède", *Seventeenth-Century French Studies* 11 [1989], S. 62–71; S. Ohlander: *Dramatic suspense in Euripides' and Seneca's „Medea"*, New York 1989; G. Smith: „Suspense as a Source of Theatrical Pleasure in the Plays of La Calprenède", in: *En marge du classicisme*, hg. von A. Howe, Liverpool 1987, S. 95–121, A. Fuchs: *Dramatische Spannung: moderner Begriff – antikes Konzept*, Stuttgart 2000).

Unterhaltungsliteratur okkupiert wird und damit an jenem Umschichtungsprozeß der axiologischen Werte des Ancien Régime partizipiert, bei dem die vormals ‚hohen' Gattungen ab- und die ‚niedrigen' aufgewertet werden.[66] Spannende Literatur wird aus dem Bereich der autonom gewordenen Kunst ausgegliedert, da sie heteronomen Zwecken dient: Sie zielt auf Unterhaltung ab, mit anderen Worten, sie ist Spiel. Spannung ist, wie wir gesehen haben, davon abhängig, daß etwas ‚auf dem Spiel steht'. Mit dieser Metapher hat Jörg Hienger seine These begründet, daß sich Spannungsliteratur – d.h. Literatur, in der Spannung nicht nur zum Arsenal der Mittel gehört, sondern die zentrale Wirkungsabsicht ist – als eine Variante des Spiels grundlegend vom mimetischen Erzählen unterscheidet:[67]

In der Spannungsliteratur [...] gibt es keinen Grund, das zum Leben gehörige Spiel vom Ernst des Lebens zu trennen, denn hier verläuft alles dargestellte Leben nach der Art eines gleichzeitig auf Zufall und Überlegenheit setzenden Spiels.[68]

Spannung wird zu einem verkaufsfördernden Faktor, zu einer der den gesamten Text organisierenden Dominanten, die Alain-Michel Boyer als das typische Merkmal der *paralittérature* ansieht. Sie gehört zu den Bedingungen des Lektürevertrags, bei dem der Textproduzent dem Leser die Konformität seines Werkes in bezug auf ein bestimmtes Grundmodell versichert.[69]

5.3 *Spannung in der Novelle*

Die Novelle ist unbestreitbar eine Gattung, die den Leser in besonderem Maße zu fesseln vermag. Dies hängt u.a. mit ihrer oralen Herkunft zu-

[66] Vgl. U. Schulz-Buschhaus: „Considerazioni storiche sulla ‚Trivialliteratur'", in: *„Trivialliteratur?" Letterature di massa e di consumo*, Trieste 1979, S. 7–16.

[67] Diese These vertritt auch Garleff Zacharias-Langhans in seiner Dissertation *Der unheimliche Roman um 1800* (Bonn 1968): Im ‚unheimlichen Roman' werde nichts erzählt, was für die *story* überflüssig sei: „Selbst wenn sie ‚wahr' sein sollen, unterscheiden sich die unheimlichen Romane vom wirklichen Leben noch dadurch, daß in ihnen alles ausgelassen ist, was nicht zur Geschichte gehört. Damit erhält umgekehrt alles, was erzählt wird, eine, wenn auch nicht immer gewisse, Bedeutung. Hat sich der Held am Anfang zum Beispiel in einer nächtlichen Wildnis verirrt, so kann man schon vermuten, daß etwas Ungewöhnliches geschehen wird. Denn das in der Wirklichkeit Wahrscheinliche, daß jemand, der sich im Wald verirrt, anderntags wieder herauskommt, ohne etwas erlebt zu haben, ist in diesen Romanen das Unwahrscheinlichste." (S. 153)

[68] J. Hienger: „Spannungsliteratur und Spiel. Bemerkungen zu einer Gruppe populärer Erzählformen", in: *Unterhaltungsliteratur. Zu ihrer Theorie und Verteidigung*, hg. von dems., Göttingen 1976, S. 45.

[69] A.-M. Boyer: „Le Contrat de lecture", in: *Littérature populaire. Peuple, nation, région*, Limoges 1988, S. 87–102.

sammen: Da die Konzentrationsfähigkeit der Zuhörer begrenzt ist, muß der Erzähler seine Geschichte in einem Zug erzählen und darf eine bestimmte Dauer nicht überschreiten, damit das Interesse seines Publikums nicht erlahmt. Der Novellenerzähler erregt die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer dadurch, daß das, was er erzählt, neu ist. Dies hat Anne Larue dazu bewogen, die Entstehung der Spannung innerhalb der europäischen Literatur in den Novellen der frühen Neuzeit (Boccaccio, Marguerite de Navarre, Cervantes) anzusetzen.[70] Voraussetzung dafür sei die Berufung der Novelle auf die Wahrheit und damit die Befreiung von vorgefaßten Schemata. Die Novelle sei die erste Gattung ohne einen vorprogrammierten Ausgang:

La narration est troussée, claire et surtout inattendue. [...] En se voulant vraies, non sans rapport avec le sens qu'on dirait aujourd'hui journalistique du mot ‚nouvelles', les histoires sont libres de se porter où elles veulent, sans schéma préétabli. Elles tiennent le lecteur en haleine grâce à un dénouement impossible à prévoir. Tout cela n'est rien moins que la naissance du suspense.[71]

Die gespannte Erwartung des Ausgangs der Novelle zieht sich als roter Faden durch die Geschichte der Gattung. So schreibt der Marquis d'Argens 1739 in seinem *Discours sur les nouvelles*:

On se livre d'autant plus librement à la lecture, que l'auteur a su ménager à propos dans son récit des traits imprévus, des situations touchantes, des images vives, des circonstances qui frappent et donnent une extrême curiosité d'apprendre

[70] Die weiter oben analysierten Beispiele für spannendes Erzählen stammen nicht nur deshalb aus der Novellistik, weil die Novelle Gegenstand dieser Arbeit ist, sondern weil sie ein bevorzugter Gegenstand der Erzähltheorie ist. F. Goyet hat eine überraschende Begründung gegeben, warum dies so ist: nicht etwa, weil, wie die Narratologen häufig behaupten, die Texte wegen ihrer Kürze bequemer zu behandeln sind, sondern weil umgekehrt die Novelle die Struktur der Narratologie bedingt hat. Auf einen Roman ließe sich eine solche Analyse nicht anwenden: „C'est que le roman *renonce* à cette organisation trop simple de la matière, à cette netteté trop claire, à cette lumière sans ombre" (*La nouvelle...*, S. 85).

[71] A. Larue: „La Nouvelle des temps modernes, narration contique ou fiction inédite? (Décaméron, Heptaméron, Nouvelles exemplaires)", *Littératures* 35 (1996), S. 176. – Allerdings ist gerade für Boccaccios *Decameron* eine spannungsvernichtende Erzählweise charakteristisch, die vor allem durch die programmatische Orientierung der jeweiligen Tagesmotti und die Vorwegnahme des Schlusses im Argumentum zustande kommt. Siehe hierzu C. Lugowski: „die Ausschaltung der Spannung des ‚Ob überhaupt' bedeutet eine mildernde Glättung, Verklärung der brutalen Realität; hier ist die Wurzel der liebenswürdigen und grazilen Leichtigkeit, ohne die man sich jene Novellen nicht mehr denken kann. [...] Hier liest man nicht mehr (oder noch nicht) atemlos, mit klopfendem Herzen, man ist von vornherein seiner Sache gewiß, und die Haltung des Aufnehmenden ist vielmehr lächelnde Überlegenheit, feinschmeckerisches Entzücken an der vielfältigen Ornamentik der Begebenheiten, an der reichen Fülle des Daseins." (*Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt a. M. 1976 [1932], S. 43)

comment le héros ou l'héroïne sortira d'un embarras que l'on partage avec lui…"[72]

Die von d'Argens empfohlenen Mittel zur Erzeugung von Spannung – „traits imprévus", „situations touchantes" usw. – sind freilich typisch für die romaneske Novelle des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und können daher nicht verallgemeinert werden. Bevor wir die gattungs- und epochenspezifischen Besonderheiten der Spannungserzeugung in der Novelle zwischen 1760 und 1830 herausarbeiten können, benötigen wir ein Instrumentarium zur Spannungsanalyse narrativer Texte. Ich werde daher die von Pfister, Eco und Barthes vorgeschlagenen, auf verschiedene Textsorten zugeschnittenen Methoden zur Erfassung von Spannungssignalen den Erfordernissen der Novellenanalyse anpassen und sie später durch die terminologischen Differenzierungen von Trautwein ergänzen.

Theoretische Modelle

Manfred Pfister hat den Versuch unternommen, den Begriff der Spannung in eine Kategorie der Informationsvergabe zu überführen. Wenngleich er sich auf dramatische Texte bezieht, lassen sich seine Ergebnisse durchaus auf die Narrativik übertragen.[73] Pfister führt die kategoriale Unterscheidung zwischen Was-Spannung (Spannung auf den Ausgang) und Wie-Spannung (Spannung auf den Gang) in eine quantitative über. Bei der Was-Spannung, von ihm „strukturbezogene Spannung" genannt, muß der Rezipient Hypothesen über die Makrostruktur bis zum *dénouement* bilden, bei der Wie-Spannung („texturbezogene Spannung") bildet sich ein Spannungspotential aus der individuellen Realisierung der vorgegebenen Handlungsstruktur.[74] In beiden Fällen führt Pfister die Hypothesenbildung auf partielle Informiertheit zurück. Die Unterschiede bestehen in der Reichweite der Spannungsbögen: Bei strukturbezogener Spannung überwölben sie den gesamten Text oder weite Teile davon, bei texturbezogener Spannung akkumulieren oder überlagern sich mehrere kürzere Spannungsbögen.

[72] *Discours sur les nouvelles*, La Haye 1739, zit. nach Diderot, *Quatre contes*, hg. von J. Proust, S. XXV.

[73] „Die Spannung im engeren Sinn ist zwar keine Differenzqualität dramatischer Texte, da sie ja auch in narrativen Texten auftritt und sich dramatische Texte finden, in denen sie kaum entwickelt ist; sie ist jedoch gerade in dramatischen Texten häufig eine dominante Wirkungsintention." (Pfister, *Das Drama*, S. 142)

[74] Ebd., S. 143.

Obwohl Pfisters kommunikationstheoretischer Ansatz auf eine mathematische Operationalisierung verzichtet,[75] bewirkt die Ausrichtung auf die Informationsvergabe eine quantifizierende Bewertung des Spannungspotentials eines Textes.[76] Ihn interessiert vor allem die Intensität des Spannungspotentials, weniger die Frage, durch welche Mittel dieses erzeugt wird.

Da sich in diesem Punkt dramatische Texte von narrativen unterscheiden, werde ich, um mich auf Erzähltexte zu begrenzen, auf Ecos Begriff der Wahrscheinlichkeitsdisjunktion zurückgreifen. Wie Eco in *Lector in fabula* erläutert, steht der Leser immer dann, wenn ein neuer Lauf der Ereignisse eintreten kann, vor der Frage, welche Veränderung eintreffen wird und wohin die Ereignisse nach dieser Veränderung steuern werden. Obgleich solche Fragen theoretisch an nahezu jeder beliebigen Stelle einer Erzählung gestellt werden können,[77] gibt es doch privilegierte Punkte, an denen Wahrscheinlichkeitsdisjunktionen virulent werden. Eco zufolge handelt es sich dabei nicht etwa um die entscheidenden Momente der Fabel (*histoire*), sondern um textuelle Signale, die für den Leser die besondere Bedeutung der jeweiligen Scharnierstelle hervorheben. Eco nennt sie ‚Spannungssignale' (*segnali di suspence* [sic])[78]. Er beschränkt sich auf einige wenige Beispiele: den Aufschub der Antwort auf die implizite Frage des Lesers, die Betonung der Erwartungshaltung einer der Figuren selbst, die Koinzidenz von Disjunktionssituation und Kapitelende (eine Technik, für die sich inzwischen der aus dem Bereich der Fernsehserie stammende Begriff ‚Cliffhanger' eingebürgert hat) oder die Veröffentlichung eines Textes in einzelnen Folgen.

Eine elaborierte Typologisierung solcher Spannungssignale hat Roland Barthes in *S/Z* vorgeschlagen.[79] In seiner minutiösen Lektüre von Balzacs Novelle *Sarrasine* identifiziert er einen eigenständigen ‚hermeneutischen Code', der die diesem Text eigentümliche Rätselspannung organisiert. Peter Wenzel hat daraus folgende zehn Grundeinheiten der Spannungslenkung resümiert:

[75] Pfister spricht sich ausdrücklich gegen eine ‚Messung' der Spannung aus, wie sie z. B. J. u. J. Fónagy vorgeschlagen haben („Ein Meßwert der dramatischen Spannung", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 4 [1971], S. 73–98).

[76] Z. B. „Die Maximierung des Informationswerts zur Spannungsintensivierung hat offensichtlich einen Grenzwert, der nicht überschritten werden darf, und dieser Grenzwert liegt wohl dort, wo die geringe Wahrscheinlichkeit ins völlig Unvorhersehbare umschlägt" (Pfister, *Das Drama*, S. 147).

[77] Eco nennt als Beispiel den Satz „La marquise sortit à cinq heures", der die Fragen aufwerfe: warum? wohin? um was zu tun? (*Lector in fabula*, S. 112).

[78] Ebd.

[79] R. Barthes: *S/Z*, Paris 1970.

1. die *Thematisierung* oder die emphatische Markierung des Subjekts, das das Objekt des Rätsel sein wird;
2. die Position: ein metasprachlicher Index, der auf mannigfache Weise signalisiert, daß es ein Rätsel gibt, und so die hermeneutische (oder die Rätsel-) Gattung bezeichnet;
3. die Formulierung des Rätsels;
4. das Antwortversprechen (oder die Bitte um Antwort);
5. die Irreführung [...];
6. die Äquivokation oder das doppelte Verstehen, eine Mischung von Irreführung und Wahrheit in einer einzigen Äußerung;
7. die Blockierung: die Feststellung der Unlösbarkeit des Rätsels;
8. die aufgeschobene Antwort (nachdem sie schon eingesetzt hatte);
9. die Teilantwort, die nur in der Aussage eines Kennzeichens besteht, deren Summe die vollständige Identifizierung der Wahrheit bilden wird;
10. die Enthüllung, die Dechiffrierung [...].[80]

Obwohl dieses Modell nach Wenzel auf grundsätzlich jeden narrativen Text anwendbar sei,[81] eignet es sich in besonderem Maße für verrätselte Geschichten, weniger dagegen für Texte mit dominanter Suspense-Spannung, für die wiederum Trautweins Analyse der Schauerelemente ein differenzierteres Instrumentarium zur Verfügung stellt.[82]

Spannungsanalysen

Baculard d'Arnaud: Adelson et Salvini

Als erstes Beispiel für eine Spannungsanalyse soll Baculard d'Arnauds Novelle *Adelson et Salvini* dienen. Sie gehört zu der erfolgreichen Serie der *Épreuves du sentiment,* die Arnaud ab 1767 initiiert hatte. Alle Novellen dieser Reihe wiesen dieselbe Aufmachung auf, in der Absicht, daß die einzelnen Hefte später zu einem Sammelband zusammengefaßt werden konnten. Damit hatte Arnaud eine häufig nachgeahmte Formel ge-

[80] Wenzel, *Von der Struktur des Witzes...*, S. 67f. – Unabhängig von Barthes entwickelte Dietrich Weber ebenfalls einen Katalog von Grundeinheiten der Spannungslenkung in der ‚analytischen Erzählung' (*Theorie der analytischen Erzählung*, München 1975). Was er „Wahrnehmungs- und Unbestimmtheitsmoment" nennt, wird bei Barthes aufgegliedert in „Thematisierung", „Position" und „Formulierung". Webers „Reflexmoment" entspricht Barthes „Antwortversprechen", das „Klärungsmoment" der „Enthüllung". Webers Kategorien „Reflexmoment" und „analytisches Moment" stehen bei Barthes „Irreführung", „Äquivokation", „Blockierung", „aufgeschobene Antwort" und „Teilantwort" gegenüber. Eine genaue Zuordnung ist hier deshalb nicht möglich, weil Weber vom Standpunkt der Figur, Barthes dagegen vom Text selbst ausgeht. – Die von Jürgen Grimm (*Unterhaltung - zwischen Utopie und Alltag*, Frankfurt u.a. 1986) entwickelten Spannungskategorien beziehen sich speziell auf die Techniken des Trivialromans.

[81] Siehe Wenzel, S. 68f.

[82] S.u., S. 322f.

funden, mit der er seine Leser an sich binden konnte.[83] Das Korrelat zu den materiellen Strategien der Verkaufsförderung sind die textuellen Strategien der Erzählungen selbst, von denen insbesondere *Adelson et Salvini* ein besonderes Maß an Spannungselementen enthält.

Der in Rom lebende englische Mäzen Adelson befreundet sich mit dem melancholisch veranlagten menschenscheuen Künstler Salvini. Eines Tages findet Salvini seinen Freund weinend über einem Brief. Ohne etwas über den Inhalt des Briefes zu wissen, erfüllt er seine Bitte, mit ihm nach England zu reisen. Auf dem Weg dorthin erhält Adelson einen zweiten Brief, der diesmal große Freude bei ihm auslöst.

In England angekommen, unternimmt Adelson weitere geheimnisvolle Reisen, bis er Salvini schließlich seine Verlobte Nelly vorstellt. Er klärt ihn nun über sein rätselhaftes Verhalten auf: Kurz vor seiner geplanten Vermählung mit Nelly wurden seine Braut und ihre Mutter, Mme Rivers, von einem Unbekannten entführt. Es gelang ihm zwar, den Entführer zu töten, nicht aber die beiden Frauen zu retten. Nachdem er die Nachricht von Nellys Tod erhalten hatte, reiste er nach Italien, um seinen Schmerz zu vergessen. Später erfuhr er jedoch, daß seine Verlobte noch am Leben sei und daß der Auftraggeber der Entführung, ein Verwandter Nellys namens Struley, sich dafür hatte rächen wollen, daß er auf Betreiben von Adelsons Vater bei der Vergabe eines Postens übergangen worden war.

In dem Maß, wie die Hochzeit zwischen Adelson und Nelly näherrückt, verstärkt sich Salvinis Melancholie, denn dieser hat sich mittlerweile unsterblich in die Verlobte seines Freundes verliebt. Sein Diener Geronio unterbreitet ihm den Vorschlag eines mysteriösen Unbekannten, Adelson zu entführen und so lange von Nelly fernzuhalten, bis sich Salvini mit ihr vermählt hat. Hin und hergerissen zwischen Freundschaft und Liebe schreckt Salvini vor dem entscheidenden Schritt, Adelson in einen Hinterhalt locken, zurück und tötet statt dessen den Unbekannten, der niemand anderer ist als Struley.

Adelsons Hochzeit muß erneut aufgeschoben werden, weil er seinen Onkel auf eine Reise zu einem Herzog begleiten muß, der ihn als Gemahl seiner Nichte auserkoren hat. Während immer weitere Verzögerungen hinzukommen, wächst Salvinis Leidenschaft für Nelly ins Unermeßliche. Nachdem der Italiener ihr seine Liebe gestanden hat, versucht er sich zu vergiften, wird aber im letzten Moment gerettet. Immer mehr dem Wahnsinn nahe, ersticht er Nelly in geistiger Umnachtung, kurz bevor Adelson eintrifft.

[83] A. Martin: „Baculard d'Arnaud et la vogue des séries de nouvelles en France au XVIIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France* 73 (1973), S. 982–992.

Der letzte Teil der Novelle verfolgt Salvinis weiteres Schicksal im Gefängnis. Voller Haß sucht Adelson dort seinen früheren Freund auf, mit der Absicht, ihn zu töten. Dessen entwaffnendes Schuldbekenntnis bewegt ihn aber vielmehr dazu, ihm Fluchthilfe anzubieten. Weil Salvini an Edelmut nicht zurückstehen will, lehnt er seine Unterstützung ab und bittet ihn lediglich darum, ihm im Augenblick der Hinrichtung in die Augen sehen zu dürfen. Adelson verzehrt sich die letzten Monate seines Lebens in der Erinnerung an Nelly.

Für die Analyse verwende ich folgende Terminologie: Unter einem Spannungssignal verstehe ich eine an ein identifizierbares Textsegment geknüpfte Wahrscheinlichkeitsdisjunktion, die den Leser zu vorausschauenden Hypothesen veranlaßt. Diese betreffen entweder ein auf der Ebene der *histoire* vorgelagertes Moment (*Rätselelement*) oder beziehen sich auf einen nachfolgenden Zeitpunkt (*Suspense-Element*). Die Rätselspannung führt zu einer *Lösung*; die Suspense-Spannung zu einer *Auflösung*.

Für die Analyse von *Adelson et Salvini* soll als eine besondere Form des Suspense-Elements die *Zeitvorgabe*[84] ausgewiesen werden, da Arnaud in dieser Erzählung ausgiebigen Gebrauch davon macht. Durch die zeitliche Terminierung eines Ereignisses kann die Wahrscheinlichkeit von dessen Eintreten beeinflußt werden; das Spannungspotential steigt in dem Maße, in dem die Wahrscheinlichkeit eines erwünschten Ereignisses sinkt bzw. die Wahrscheinlichkeit eines unerwünschten Ereignisses wächst.[85] Die Zeitvorgabe kann durch Zeitdehnung auf der Ebene des *discours* zusätzlich verstärkt werden. Die Aufhebung der durch Zeitvorgaben hervorgerufenen Spannung soll mit *Einlösung* kodiert werden. Auf die Aufführung der weiter oben im Zusammenhang mit dem Barockroman schon erwähnten Unterbrechung im entscheidenden Moment kann bei der Spannungsanalyse von Novellen verzichtet werden, da es sich um eine romanspezifische Technik handelt.

In der folgenden Übersicht enthält die erste Spalte die Identifizierung des Spannungssignals, die zweite benennt kurz die jeweilige Textstelle, welche gegebenenfalls in der dritten Spalte im Wortlaut wiedergegeben wird. Die vierte Spalte gibt die Kodierung der Rätselelemente in der Terminologie von Barthes an.

[84] Vgl. Pfister: „das bloße Verstreichen der Zeit [wird] zu einem bewußt realisierten, bedrohlichen Prozeß, der immer neue Hypothesenbildungen über die Chancen für einen erfolgreichen Abschluß des Vorhabens in Gang setzt" (*Das Drama*, S. 145).

[85] Vgl. ebd., S. 146.

Rätsel 1	Welches sind die Gründe für Adelsons Melancholie?	„Le jeune homme pensoit que ces indices d'un noir chagrin étoient l'effet de la maladie dont plusieurs Anglois sont attaqués: il voyoit dans son ami tous les symptômes de la consomption, et il se contentoit de le plaindre."[86]	Thematisierung Irreführung
Rätsel 2	Was ist der Inhalt des ersten Briefes?	„Salvini, vous saurez... vous saurez ce qui me rappelle en Angleterre... vous aurez toute ma confiance."	Antwortversprechen
Rätsel 3	Was ist der Inhalt des zweiten Briefes?	„Le jeune homme étoit immobile d'étonnement"	Thematisierung
Rätsel 4	Weshalb und wohin unternimmt Adelson seine häufigen Reisen?	„La surprise du peintre ne peut se concevoir"; „Salvini auroit bien voulu pénétrer le motif de ces fréquens voyages: mais l'amitié se soumet à des circonspections que ne connoît point l'amour"	Blockierung
Rätsel 5	Wer ist mit „un certain modèle" gemeint?	„vous auriez beau vous figurer tous les agrémens des déesses réunis, ils n'atteindroient point un certain modèle, qui, assurément, surpasse toutes vos brillantes fictions"	Äquivokation
Lösung 1 und 5	Adelson hat eine Geliebte		
Rätsel 6	Warum hat Adelson Salvini nichts von seiner Geliebten erzählt?	„Je sens que ma défiance vous blesse [...] non, non, je ne doute pas de votre reconnoissance, pardonnez-moi; et je vais vous donner une preuve"	Antwortversprechen
Lösung 6	Nellys außerordentliche Schönheit, Adelsons Eifersucht		
Suspense-Element 1	Adelson kündigt Rache für Verrat an	„je suis le plus enflammé, le plus jaloux des hommes; non, personne ne ressent comme moi la violence de l'amour; je déchirerois un cœur qui laisseroit éclater un sentiment de tendresse pour cette adorable créature; rien ne me seroit sacré ..."	
Rätsel 7	Wer ist der Unbekannte, den Adelson getötet hat?	„Tu ne sauras rien. [...] Sois certain que Nelly ne te sera point rendue, et tu ignoreras le nom de ta victime".	Blockierung

[86] *Œuvres de d'Arnaud*, Bd. II, Genève 1972.

Lösung 2	Erste Nachricht, daß Nelly lebt		
Lösung 3	Zweite Nachricht, daß Nelly lebt		
Lösung 4	Die Reisen führten zu Nelly und Mme Rivers		
Lösung 7	Der Unbekannte ist ein von Struley geschickter ‚Gallier'		
Suspense-Element 2	drohende Gefahr Struleys	„cette précaution [Nelly und ihre Mutter sind in Adelsons Schloß untergebracht] les met à couvert des perfidies de ce misérable parent qui pourroit leur causer de nouvelles inquiétudes"	
Suspense-Element 3	drohende Wahnsinnstat Salvinis	„Si je demeure ici plus long-tems, je ne réponds point de moi; non, je ne réponds point de moi; l'avenir me présente un tableau ... qu'il faut prévenir"	
Zeit-vorgabe 1	Hochzeit kann erst nach der Ankunft Bermonds stattfinden	„mylord Bermond arrive dans trois jours; ses affaires sont terminées; dans trois jours Nelly devient l'épouse de mylord Adelson: le terme est bien court." „Les heures s'écoulent; la nuit approche [...] Cependant mylord Bermond va arriver [...] Un bruit général répandu dans le château annonce la présence de l'oncle d'Adelson"	
Zeit-vorgabe 2	Bei dem mitternächtlichen Treffen zwischen Salvini und dem Unbekannten wird sich zeigen, ob Adelson und Nelly heiraten können	„Adelson auroit dû pourtant avoir moins de sécurité: une aventure singulière suffisoit pour l'éclairer." „il faut vous décider; le temps presse"; „vous avez deux jours pour remplir mon projet; passé ce terme, votre malheur est irréparable"	
Rätsel 8	Wer ist der Unbekannte, den Salvini treffen soll?	„Je n'ai pas besoin de me découvrir, puisque mes services vous sont inutiles; vous auriez su mon nom, si vous les eussiez acceptés." „vous apprendrez quel sont mes droits sur elle et sur sa mère, quand vous aurez satisfait à ma demande"	Blockierung Antwortversprechen

Suspense-Element 4	drohende Gefahr: Adelsons Hochzeit kann durch den Unbekannten verhindert werden		
Auflösung 4	Salvini verrät Adelson nicht		
Wiederholung von Zeitvorgabe 3	(Hochzeitszeremonie)	„Tout étoit prêt pour la cérémonie qui devoit sceller le bonheur d'Adelson et de Nelly; mylord Bermond étoit le premier à demander qu'on hâtât cette union."	Position
Lösung 8/ Einlösung 2	Der Unbekannte ist Struley		
Rätsel 9	Welches neue Hindernis veranlaßt Bermond, die Zeremonie aufzuschieben?	„le silence de mon oncle à son égard est affreux, je le sens trop. Je ne sais, je pars le cœur accablé des plus noirs pressentimens."	
Lösung 9	Bermond hat für Adelson eine gute Partie angeboten bekommen		
Zeitvorgabe 4	Die Hochzeit kann stattfinden, wenn Adelson und Bermond zurückgekommen sind; Verzögerung durch Erkrankung Bermonds		
Auflösung 3/Einlösung 3	Salvini ermordet Nelly		
Erinnerung an Suspense-Element 1		„que je lui déchire ... que je lui dévore le cœur" „pour aller épuiser sa vengeance sur l'assassin, et le percer de mille coups"	
Auflösung 1	Adelson rächt sich nicht an Salvini		
Zeitvorgabe 5	Bis zum für die Hinrichtung festgelegten Zeitpunkt kann Adelson seinen Freund noch retten		
Einlösung 5	Salvini will lieber sterben.		

Rätsel 1	Gründe für Adelsons Melancholie	
Rätsel 2	Inhalt des ersten Briefes	
Rätsel 3	Inhalt des zweiten Briefes	
Rätsel 4	Gründe für Adelsons häufige Reisen	
Rätsel 5	Wer ist das „modèle"?	
Lösung 1 + 5	Adelson hat eine Geliebte	
Rätsel 6	Warum hat Adelson seine Geliebte verheimlicht?	
Lösung 6	Nellys Schönheit	
	Adelson droht mit Rache	Suspense-Element 1
Rätsel 7	Wer ist der Unbekannte, den Adelson getötet hat?	
Lösung 2	Erste Nachricht, daß Nelly lebt	
Lösung 3	Zweite Nachricht, daß Nelly lebt	
Lösung 4	Adelson reiste zu Nelly und ihrer Mutter	
	Der Unbekannte handelte im Auftrag von Struley	
	drohende Rache Struleys	Suspense-Element 2
	drohende Wahnsinnstat Salvinis	Suspense-Element 3
	Warten auf Treffen zw. Salvini und Unbekanntem	Zeitvorgabe 1
Rätsel 8	Wer ist der Unbekannte?	
	drohende Eliminierung Adelsons	Suspense-Element 4
	Salvini verrät Adelson nicht	Aufösung 4
	Hochzeitszeremonie	Zeitvorgabe 2
Lösung 8	Der Unbekannte ist Struley	Einlösung 1/Auflösung 2
Rätsel 9	Welches neue Hindernis ist aufgetaucht?	
Lösung 9	Adelson soll andere Frau heiraten	
	Warten auf Rückkehr von Adelson und Bermond	Zeitvorgabe 3
	Ermordung Nellys	Einlösung 2/Einlösung 3/ Auflösung 3
	Adelson rächt sich nicht an Salvini	Einlösung 3/Auflösung 1
	Warten auf Salvinis Hinrichtung	Zeitvorgabe 5
	Salvini will lieber sterben	Einlösung 5

Wie die Graphik zeigt, weist *Adelson et Salvini* zwei Blöcke von Rätselspannung auf. Sie sind miteinander verbunden durch mehrere Suspense-Spannungsbögen, die in der Mitte des ersten Rätselspannungsblocks einsetzen und vornehmlich mit Zeitvorgaben arbeiten. In der zweiten Hälfte der Erzählung potenzieren sich die verschiedenen Typen von Spannung gegenseitig, so daß bis zur Ermordung Nellys ein sehr hohes Spannungspotential entsteht.

Sade: Florville et Courval

Arnaud wurde von Sade hoch geschätzt. Seine Vorläuferrolle auf dem Gebiet des Suspense[87] ist ein wichtiger Baustein für Jean Fabres These, daß Sades *Crimes de l'amour* nicht vom englischen Schauerroman beeinflußt wurden,[88] sondern auf die französische Tradition des *roman noir* (*histoires tragiques*, Prévost, Arnaud[89]) zurückgreifen. In *Florville et Courval* ist der Einfluß der *gothic novel*[90] gleichwohl direkt greifbar: Florville liest an dem Abend, an dem Senneval mit seinen ungeheuerlichen Enthüllungen eintrifft, „un roman anglais d'une incroyable noirceur".[91] Darüber hinaus weist diese Novelle auch die für die *gothic novel* typische Technik der Verbindung von Rätsel- und Suspense-Spannung und die Konstruktion eines textübergreifenden Spannungsbogens auf.

[87] „Rendons à Baculard ce qui lui est dû: faute de mieux, il a pu enseigner à Sade l'art de dramatiser de la sorte un pathétique de la cruauté que les vieilles *Histoires tragiques* ne lui livraient que sous une forme inerte." (J. Fabre : „Sade et le roman noir", in: *Le Marquis de Sade*. Colloque du Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle, Paris 1968, S. 269)

[88] Nach Montague Summers wurde der englische Schauerroman sogar seinerseits durch die französische Literatur beeinflußt, wobei die Romane und Dramen Baculard d'Arnauds eine wichtige Rolle spielten (*A Gothic Bibliography*, New York [1941], S. 5).

[89] Fabre nimmt mit Kopfschütteln zur Kenntnis, daß Sade Arnaud fast auf dieselbe Stufe stellte wie Prévost: „‚Tous deux, dit-il, trempèrent leurs pinceaux dans le Styx.' Sade, hélas! ne dédaigne pas de se faire l'émule d'Arnaud; mais c'est fort heureusement de Prévost qu'il se réclame, sans intermédiaire, pour saluer en lui son garant et son maître." („Sade et le roman noir", S. 263) Fabre betrachtet die französische Tradition des *roman noir* in erster Linie als eine Angelegenheit von Dekor und Atmosphäre und nicht der Konstruktion der Intrige.

[90] Nach Alice M. Killen (*Le Roman terrifiant ou Roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris 1967, S. 74–77) setzte die Rezeption der *gothic novel* in Frankreich erst ab 1797 mit den Übersetzungen der Romane Ann Radcliffes (*The Mysteries of Udolpho* und *The Italian*) und Matthew Gregory Lewis (*The Monk*) ein, obwohl Walpoles *Castle of Otranto* bereits 1767 auf französisch erschienen war.

[91] Sade, *Œuvres complètes*, Bd. X, S. 305.

Rätsel 1 = Suspense-Element 1	Welches Geheimnis gibt es in Florvilles Leben? Scheitern der Eheschließung	„On ne vous a pas tout appris, monsieur, dit cette charmante fille,et je ne puis consentir d'être à vous sans que vous en sachiez davantage"
Wiederholung von Rätsel 1 Wiederholung von Suspense-Element 1		„Venons à cette seconde catastrophe de ma vie, à cette anecdote sanglante qui brise mon cœur chaque fois qu'elle se présente à mon imagination, et qui, vous apprenant le crime affreux dont je suis capable, vous fera sans doute renoncer aux projets trop flatteurs que vous formiez sur moi."
Lösung 1 (Schein-) Auflösung 1	Florville hat Saint-Ange getötet	
Wiederholung von Suspense-Element 1	Courval sieht Florville nicht als schuldig an, da sie aus Notwehr gehandelt habe	„N'importe, reprenons, monsieur, vous devez être inquiet du dénouement de tout ceci."
Rätsel 2	Wer ist die Unbekannte in Florvilles Traum?	„Florville a encore quelques pertes à faire, avant que le voile ne se lève, et ne lui fasse connaître la femme qu'elle voyait en songe."[92]
Wiederholung von Suspense-Element 1		„Mais il était dit que le malheur me suivrait partout, et que je serais perpétuellement, ou témoin ou victime de ses effets sinistres."
(Schein-) Lösung von Rätsel 2	Die Unbekannte ist die von Florville beobachtete Mörderin	
Wiederholung von (Schein-) Auflösung 1 = Suspense-Element 2	Courval sieht keine Hindernisgründe für die Ehe mit Florville Mögliche Wiederbegegnung mit Senneval	„Un jeune homme peut-être très aimable ... que vous n'avez jamais revu, n'est-ce pas, mademoiselle? continua M. de Courval avec un peu d'inquiétude ... que vraisemblablement vous ne reverrez même jamais ..."
Suspense-Element 3	Warum ist die Eheschließung ‚fatal'?	„la célébration de cet hymen... de cette hymen fatal, dont les Furies éteignaient sourdement les flambeaux" „lorsqu'un événement imprévu vint cruellement flétrir la prospérité de ces heureux époux, et changer en affreux cyprès les tendres roses de l'hymen." + weitere Vorahnungen

[92] Um die an sich nicht ungewöhnliche Tatsache hervorzuheben, daß Florville im Traum eine ihr unbekannte Frau erscheint, weist der Erzähler – nicht besonders elegant – in einer Anmerkung eigens auf den Rätselcharakter dieses Elements hin.

Rätsel 3	Wer ist der unbekannte Besucher?	
Teillösung 3	Der Unbekannte ist Courvals Sohn	
Rätsel 4	Was hat Courvals Sohn zu enthüllen?	„j'ai de plus grands malheurs que les miens à vous révéler"
Teillösung 3 = Einlösung von Suspense-Element 2	Der Unbekannte = Senneval Sein Sohn = Saint-Ange	
Wiedaufnahme von Rätsel 4		„Voici ce qui me reste de cruel à vous apprendre"
Lösung von Rätsel 2	Die Mörderin = Sennevals Mutter	
Rätsel 5	Um welches Geheimnis weiß Courval?	„dans un moment je vous expliquerai tout."
Lösung 5	Florville = Tochter der Mörderin	
Lösung 1		„Voilà mes crimes [...] ou je vois mon amant dans mon frère, ou je vois mon époux dans l'auteur de mes jours [...] je n'aperçois plus que ce monstre exécrable qui poignarda son fils et fit mourir sa mère."

In *Florville et Courval* sind beinahe alle Rätselelemente gleichzeitig Suspense-Elemente. So stellt sich z. B. dem Leser die Frage, welches Geheimnis es in Florvilles Leben gibt. Die Enthüllung dieses Geheimnisses bildet zugleich eine drohende Gefahr, da sie möglicherweise die geplante Eheschließung zum Scheitern bringen wird.Innerhalb von Florvilles Erzählung gibt es zwei Mikrospannungsbögen, von denen der eine – die Frage, ob Florville durch Senneval ihre Unschuld verlieren wird – durch Suspense-Spannung, der andere – die Frage nach der Identität der Unbekannten in Florvilles zweitem Traum – durch Rätselspannung erzeugt wird. Letztere scheint mit der Gerichtsepisode, bei der Florville die Unbekannte in der Mörderin wiedererkennt, gelöst zu sein.

Es hat den Anschein, daß mit dem Abschluß von Florvilles Erzählung sowohl Rätsel 1 als auch Suspense-Element 1 aufgehoben seien: Die Geheimnisse in Florvilles Leben wären demnach ein Mord aus Notwehr und eine unter Druck gemachte Zeugenaussage, welche beide keinerlei Einfluß auf Courvals Entschluß haben, sie zu heiraten. An diesem Punkt führt die Ankündigung des Erzählers, daß eine verhängnisvolle Ehe-

schließung vollzogen werden wird, eine neue Serie von Rätsel- und Suspense-Elementen ein. Die Leitfrage (warum ein „hymen fatal"?) wird durch die von Senneval offenbarten „malheurs de famille" schrittweise beantwortet, wobei jeweils die Rätselspannung gleichzeitig eine Suspense-Spannung ist, die sich immer mehr steigert. Florville erscheint zuerst als die Frau des Vaters ihres früheren Geliebten, dann als die Mörderin von Courvals Enkel und, auf dem indirekten Weg ihrer Zeugenaussage, diejenige seiner ersten Frau. Erst die abschließende Enthüllung, daß Florville die Tochter von Mme Desbarres ist, stürzt die bisherigen Lösungen ein weiteres Mal um, um nun in einer kaum vorstellbaren Steigerung das ganze Ausmaß ihres Verbrechens an den Tag zu bringen.

Jean Fabre hat Sades Überlegenheit im Umgang mit dem Schauerroman gegenüber seinen Vorläufern u.a. damit begründet, daß er sich auf wenige Details beschränke und diese nicht nur um des Effektes willen einsetze. Er verdeutlicht dies in seinem Kommentar zu dem Satz „Elle flottait au milieu de son sang" aus *Florville et Courval*:

Impavide, Sade ne fait pas d'autre concession à l'horreur physique; encore joue-t-il sur le mot *sang* pour rappeler le double et triple inceste. Cette ‚tranquillité' et cette majesté finale qu'il a voulu donner à la vertueuse criminelle, offerte par son imagination en victime expiatoire et tous les interdits que l'homme impose à la nature, lui dictent la sobriété et la dignité sur lesquelles il essaie de régler son art. Trop calculé encore et trop voisin du tour de force pour donner sa chance à la poésie, cet art suffit cependant à placer *Florville et Courval* dans un tout autre registre que celui des *Épreuves du sentiment*.[93]

Das Spiel mit der metaphorischen Bedeutung von „sang" zeigt an, daß es sich in *Florville et Courval* nicht mehr nur um ein Rätsel handelt, mit dessen Auflösung alle Fragen in befriedigender Weise geklärt sind, sondern, wie in Kapitel 4 ausgeführt wurde, um ein für die moderne Novelle spezifisches Geheimnis, dessen Enthüllung den Text wie ein Vexierbild umkippen läßt.

Xavier de Maistre: Les Prisonniers du Caucase

Die oben skizzierte Aufspaltung von *intérêt* in das Spannende und das Interessante soll im folgenden anhand zweier Novellen von Xavier de Maistre und Balzac aufgezeigt werden.

De Maistres janusköpfige Position zwischen Aufklärung und Romantik läßt ihn schwer in die Literaturgeschichte einordnen. Gilt er auf der einen Seite als ein Nostalgiker des 18. Jahrhunderts,[94] so weisen insbesondere seine in Rußland spielenden Novellen *Les Prisonniers du Cauca-*

[93] „Sade et le roman noir", S. 270.

[94] Z.B. D. Rieger, „‚Est-t-il donc vrai qu'on ne lit plus de Romans?'", S. 121.

se[95] und *La Jeune Sibérienne* (1815) auf Mérimée voraus.[96] Die exotische Umgebung der kaukasischen und der sibirischen Wildnis dient ihm weder als Ort der Evasion noch als Projektion sehnsüchtiger Wunschvorstellungen, sondern wird nüchtern und realistisch beschrieben.

Das textorganisierende Prinzip dieser Novellen ist, wie auch in Maistres bekanntester Erzählung, *Voyage autour de ma chambre*[97], das Reiseschema. *Les Prisonniers du Caucase* handelt von dem russischen Offizier Kascambo, der von den Tschetschenen als Geisel genommen wird und dem mit Hilfe seines *denchik* Ivan die Flucht durch den gefährlichen Kaukasus gelingt.

In dieser Novelle fehlt zwar die Rätselspannung, dafür ist die Suspense-Spannung um so ausgeprägter. In diesem Fall handelt es sich um eine typische Abenteuerspannung. Inhaltlich ist die Abenteuerspannung durch die konkrete Bedrohung des Lebens des Helden gekennzeichnet: Die Gefahr ist immer Lebensgefahr. Strukturell ist für sie die Überwölbung durch einen globalen Spannungsbogen charakteristisch, der in zahlreiche sich gegenseitig potenzierende Teilspannungsbögen unterteilt ist. Die weitgehend voneinander unabhängigen einzelnen Teilspannungsbögen fügen der dominanten Bedrohung zusätzliche Gefahren hinzu.

Dies geschieht in Maistres Novelle auf zweierlei Weise. Im ersten, von der Gefangenschaft handelnden Teil sind die Gegner der beiden Russen die ihnen feindlich gesonnenen Dorfbewohner. Gefragt ist in diesem Abschnitt soziale Kompetenz, die darauf abzielt, die Sympathie der Bewacher zu gewinnen, um in einem unbeobachteten Moment entkommen zu können. Im zweiten Teil, der Flucht durch die kaukasischen Berge, sind die Gegner dagegen unsichtbar. Hier kommt es vor allem auf körperliche Stärke, Anpassung an eine widrige Natur und das Erdulden von Hunger, Schmerzen und Kälte an.

Von Beginn an weist der Erzähler auf die Gefahren hin, die auf jeden lauern, der sich von dem befestigten Marktflecken aus auf den Weg nach Georgien macht. Die Tschetschenen sind „redoutable“, „hordes dangereuses“; kein Reisender würde es wagen, diesen Weg ohne ausreichende Sicherheitsvorkehrungen in Angriff zu nehmen. Dennoch nimmt Kascambo lediglich 50 Kosaken zu seinem Schutz mit und rühmt sich über-

[95] Diese Erzählung beeinflußte Lev N. Tolstojs gleichnamige Erzählung *Kavkazkij plennik*.

[96] Vgl. C. M. Lombard: *Xavier de Maistre*, Boston 1977, S. 88–97, und C. Palacios Bernal: „Los relatos rusos de Xavier de Maistre: *Les prisonniers du Caucase*, *La jeune Sibérienne* e *Histoire d'un prisonnier Français*“, *Anales de filología francesa* 6 (1994), S. 150f.

[97] *Voyage autour de ma chambre* (1794) ist, wie auch *Expédition nocturne autour de ma chambre* (1825), keine Novelle.

dies seiner Kühnheit, das gefährliche Gebiet zu durchqueren. Das erste Spannungselement setzt nach der Schilderung des Überfalls auf den russischen Offizier ein. Von dem Augenblick an, in dem dieser sich in der Gewalt der Tschetschenen befindet, stellt sich die Frage, ob er wieder freikommen wird oder ob seine Geiselnehmer ihn töten. Die Chance, daß die Russen ihn in den kaukasischen Bergen finden, ist minimal, denn um keine verräterischen Spuren im Schnee zu hinterlassen, müssen er und Ivan barfuß gehen; umgekehrt wird ihnen die Möglichkeit, den Weg nach Rußland zurückzufinden, erschwert, indem sie mit verbundenen Augen kreuz und quer zu ihrem Zielort geführt werden.

Einmal dort angekommen, erweist sich alles, was die beiden Gefangenen unternehmen, um ihre Lage zu verbessern, als zweischneidig. Die Feindseligkeit der Dorfbewohner, ihr Argwohn gegenüber den Fremden, ihr widersprüchliches und willkürliches Verhalten versetzen sie in eine Situation permanenter Bedrohung, auch wenn keine konkreten Sanktionen zu erwarten sind. Die Unberechenbarkeit der Tschetschenen macht jedes weitere Verstreichen der Zeit zur Gefahr. Dadurch wird auch dann, wenn die Gefangenen etwas milder behandelt werden, keine echte Entspannung erreicht.

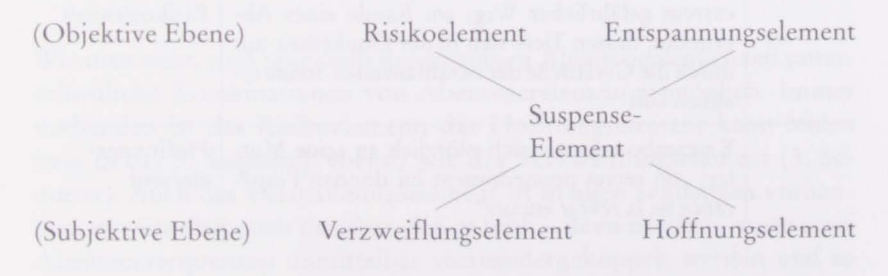
Als weitere Bedrohung kommt hinzu, daß zwei Söhne ihres Bewachers Ibrahïm von den Russen getötet wurden, so daß dieser auch persönliche Motive hat, den Geiseln gefährlich zu werden. Dem steht als Hoffnungselement gegenüber, daß sich Kascambo mit Ibrahïms Enkelsohn anfreundet.

Es folgt eine Phase der zunehmenden Situationsentspannung. Kascambo erweist sich durch seine Klugheit und seinen Gerechtigkeitssinn als nützlich für die Tschetschenen, denn er trägt dazu bei, ihre Streitigkeiten untereinander zu schlichten. Ein weiterer Hoffnungsschimmer ist, daß Ivan durch seinen Übertritt zum Islam eine erheblich größere Bewegungsfreiheit gewinnt. Allerdings droht ihm diese Freiheit unheilvoll zu werden, denn sie erweckt unverhohlenes Mißtrauen, das die Tschetschenen schließlich zu dem Vorhaben veranlaßt, Ivan bei einem geplanten Überfall auf russische Kaufleute zu töten. Dieser nutzt die Gelegenheit aber nicht etwa, um zur gegnerischen Seite überzulaufen, sondern setzt sich sogar noch der Gefahr aus, beim Versuch, einen jungen Tschetschenen vor dem Ertrinken zu retten, von seinen eigenen Landsleuten erschossen zu werden. Anders als er glaubt, trägt diese Episode nicht dazu bei, das Vertrauen der Tschetschenen zu gewinnen, sondern ruft neue Skepsis hervor, da es ihnen verdächtig vorkommt, gerade an dieser Stelle Kosaken angetroffen zu haben. Die beiden Gefangenen dürfen von nun an nicht mehr miteinander sprechen.

Den Höhepunkt des ersten Teils bildet eine durch starke Hell-Dunkel-Kontraste beleuchtete Szene, bei der es Ivan gelingt, Ibrahïm und dessen Familie zu töten. Der Erzähler spielt mit der Erwartung des Lesers, der jeden Moment damit rechnet, daß Ivan eine in einer Nische verborgene Axt ergreift und zuschlägt, baut diesen Augenblick dann aber überraschend in ein scheinbares Entspannungselement ein:

Pour l'avoir [la hache] à sa portée, il profita d'un moment favorable, la saisit tout-à-coup, et la mit aussitôt à terre, dans l'ombre que formait le corps d'Ibrahïm. Lorsque celui-ci jeta les yeux sur lui, il était loin de là et continuait la danse. Cette scène dangereuse durait depuis assez longtemps, et Kascambo, las de jouer, commençait à croire que son denchik manquait de courage, ou ne jugeait pas l'occasion favorable. Il jeta les yeux sur lui au moment où, s'étant saisi de la hache, l'intrépide danseur s'avançait d'un pas ferme pour en frapper le vieux brigand. L'émotion qu'éprouva le major fut si forte, qu'il cessa de jouer et laissa tomber sa guitare sur ses genoux. Au même instant, le vieillard s'était baissé et avait fait un pas en avant pour avancer des broussailles dans le feu: des feuilles sèches s'enflammèrent et jetèrent une grande lueur dans la chambre: Ibrahim se retourna pour s'asseoir.[98]

Am deutlichsten ausgeprägt ist die Abenteuerspannung im zweiten Teil der Erzählung. Während die Suspense-Elemente bei Baculard d'Arnaud vor allem mit dem Mittel der Zeitvorgabe arbeiten, werden sie bei Maistre stärker variiert. Sie sind alle nach einem ähnlichen, aus mehreren Einzelelementen bestehenden Schema konstruiert, das ich *Abenteuersequenz* nenne. Eine Abenteuersequenz beginnt in der Regel mit einer Serie von Risikoelementen, deren Summierung zu einem *Verzweiflungselement* führt. Darauf folgt eine Kombination von *Hoffnungs-* und *Entspannungselement(en)*. Das Hoffnungselement öffnet den Blick nach vorn und läßt die Möglichkeit aufscheinen, daß die Gefahr überwunden werden kann, das Entspannungselement ist lediglich ein Nachlassen der zu einem gegebenen Zeitpunkt bestehenden Spannung, häufig verbunden mit einem Zeitaufschub. Die Reihenfolge, in der die einzelnen Elemente der Abenteuersequenz auftreten, ist variabel.



[98] X. de Maistre: *Nouvelles*, Genève 1984, S. 168.

Am Beispiel der ersten Abenteuersequenz sei dies ausführlicher dargestellt. Nachdem die beiden geflohenen Gefangenen die Nacht hindurch im Schutz der Dunkelheit über den harten Schnee gegangen sind, wird dieser im Lauf des Tages weich, so daß das Vorankommen mühsam ist; zudem werden sie durch die Ketten behindert, die sie immer noch an den Füßen tragen. Sie gelangen zu einem Weg, dessen Beschaffenheit darauf schließen läßt, daß sie hier jeden Moment auf Menschen stoßen können (Risikoelement). Sie ziehen es daher vor, sich zu verstecken und erst in der Nacht weiterzugehen. Am nächsten Morgen erblicken sie in der Ferne die Ebenen Rußlands. Dieses Hoffnungselement verbindet sich bei Kascambo sofort mit einem Verzweiflungselement, ausgelöst durch die Erinnerung an das Blutvergießen:

Ce pressentiment de bonheur se mêlait dans l'esprit du major au souvenir de l'horrible catastrophe dont il venait d'être témoin, et que ses fers et ses habits souillés de sang lui retraçaient vivement.[99]

Gleichsam als Rationalisierung dieses Verzweiflungselements werden ihm nun die Risikoelemente bewußt:

Les yeux fixés sur le terme éloigné de ses travaux, il calculait les difficultés du voyage. L'aspect de la longue et dangereuse route qui lui restait à faire avec des fers aux pieds et des jambes enflées de fatigue, effaça bientôt jusqu'à la trace du plaisir momentané que lui avait causé l'aspect de sa terre natale. Aux tourments de son imagination se joignait une soif ardente.

Als Ivan für ihn Wasser schöpfen geht, entdeckt er bei einer verlassenen Hütte einen üppigen Lebensmittelvorrat (Entspannungselement).

Die weiteren Sequenzen seien nur stichwortartig beschrieben:

Sequenz		
2	„persuadé qu'il n'arriverait point jusqu'au terme désiré" ; „dans ce moment d'angoisse, qui pouvait être le dernier de sa vie"	Verzweiflungselement
	extrem gefährlicher Weg: am Rande eines Abgrundes, dessen Tiefe sich in der Dunkelheit nur durch die Geräusche der herabfallenden Steine erahnen läßt	Risikoelement
	Kascambo erinnert sich plötzlich an seine Mutter; „un secret pressentiment lui donnait l'espérance de la revoir encore"	Hoffnungselement

[99] Ebd., S. 172.

	„Le passage reconnu n'était pas aussi difficile qu'ils l'avaient cru d'abord"	Entspannungs-element
3	Gefährliche Durchquerung eines Flusses ist notwendig; sie erblicken einen Reiter	Risikoelemente
	Der Reiter ist nur ein Kind und flieht; mit seinem Pferd können sie den Fluß durchqueren	Entspannungs-element
4	Kascambo beobachtet bei Ivan Zeichen der Verzweiflung	Risikoelement + Verzweiflungs-element
	Ivan war nur betrübt darüber, daß er nicht den Karabiner mitgenommen hatte, da er ihn gut als Geschenk hätte verwenden können, um einen Fremden wohlwollend zu stimmen	Entspannungs-element
5	Sie brechen im Eis ein; Kascambo ist so schwach, daß er nicht mehr weitergehen kann	Verzweiflungs-element
	Ivan kommt auf die Idee, Kascambo bei einem Tschetschenen zu lassen, dem er dafür 200 Rubel bezahlen will. Dieser Plan stößt nur auf geringfügige Hindernisse (z.B. will der Tschetschene zuerst mehr Geld, läßt sich aber überzeugen, daß 200 Rubel eine realistische Summe sind). Ivan kommt nicht, wie er dem Mann versprochen hat, allein zurück, sondern in Begleitung einiger Kosaken, wozu er von dem Kommandanten des Postens, wo er sich das Geld für Kascambos Freilassung besorgt hatte, gezwungen worden war.	Risikoelement
	Der Tschetschene droht, Kascambo zu erschießen, falls sich Ivan nicht alleine seinem Haus nähert	Risikoelement
	Nachdem sich die anderen entfernt und Ivan ihm Rubel für Rubel das Geld vorgezählt hat, wird Kascambo freigelassen	Entspannungs-element

Wie man sieht, sind innerhalb der einzelnen Abenteuersequenzen unterschiedliche Kombinationen von Abenteuerelementen möglich. Immer vorhanden ist das Risikoelement; das Hoffnungselement kann fehlen (wie in der 5. Sequenz), ebenso wie das Verzweiflungselement (3. Sequenz). Auch das Entspannungselement ist in allen Sequenzen vorhanden, es wäre aber auch denkbar, daß es fehlt – dann nämlich, wenn zwei Abenteuersequenzen unmittelbar aneinandergekoppelt werden und so einen einzigen Spannungsbogen aufbauen, der durch die Verdoppelung

des Risikos verstärkt wird. Die hauptsächliche Wirkungsabsicht der Novelle ist die Akkumulierung gefährlicher Situationen, die von den Helden überwunden werden müssen. Die bei Baculard d'Arnaud noch sehr stereotypen Formen des Risikoelements (zumeist wiederholte Hinweise auf die drohende Gefahr bzw. Wiederholung der Zeitvorgaben)[100] werden nicht nur variantenreicher gestaltet, sondern bekommen auch durch die Verzweiflungselemente eine subjektivere Komponente.

Maistre verzichtet auf Heroisierung der Figuren ebenso wie auf eine moralisierende Bewertung. Diese wird allenfalls noch anzitiert. So ist Kascambo entsetzt darüber, daß Ivan nicht nur Ibrahïm, sondern auch dessen Frau und Sohn, mit dem der Major Freundschaft geschlossen hatte, ermordet hat. Er muß sich von Ivan aber darüber belehren lassen, daß sie nur so ausreichenden Vorsprung vor ihren Verfolgern gewinnen können.

Die Bestätigung von Ivans amoralischer Perspektive erfolgt in dem raffinierten Erzählschluß, dessen ironische Distanzierung Maistres Novelle über eine reine Abenteuererzählung hinaushebt.[101] Der extradiegetische Erzähler taucht hier plötzlich selbst als intradiegetische Figur auf, so daß der *récit premier* sich nachträglich als metadiegetische Erzählung erweist: „La personne qui a recueilli cette anecdote, passant quelques mois après à Iegorievsky [...]".[102] Er beobachtet durch ein Fenster eine Festgesellschaft, wie auch der inzwischen zum Unteroffizier beförderte Ivan, von dem er erfährt, daß in dem Ballsaal die Hochzeit Kascambos gefeiert wird. Diese Begegnung wird aber nicht in traditioneller Weise zum Anlaß genommen, zu erklären, wie der Erzähler Kenntnis von den Erlebnissen der beiden Gefangenen haben konnte. Erstens kennt der Reisende ihre Geschichte bereits, zweitens trennen sich die Wege der beiden Beobachter nach einem kurzen Wortwechsel wieder. In diesem Gespräch verteidigt Ivan seinen Major gegen den Vorwurf der Undankbarkeit, denn der Reisende glaubt, dieser habe seinen ehemaligen *denchik* nicht zu seinem Fest eingeladen:

Ivan lui lança un regard de travers et rentra dans la maison en sifflant l'air: *Hai luli, hai luli.* Il parut bientôt après dans la salle du bal, et le curieux remonta dans son kibick, enchanté de n'avoir pas reçu un coup de hache sur la tête.[103]

[100] Ähnlich wie Arnaud geht Alexandre Dumas in einer seiner frühesten Novellen, *Blanche de Beaulieu, ou la Vendéenne* (1826), vor.

[101] Vgl. zur Ironie bei X. de Maistre W. Hirdt: „Antiromantische Ironie bei Xavier de Maistre", *Rivista di letterature moderne e comparate* 22 (1969), S. 47–63.

[102] Maistre, *Nouvelles*, S. 179.

[103] Ebd.

Das Zitat des Liedes, das die beiden Gefangenen kurz vor der Ermordung ihrer Bewacher gesungen haben, ruft in Erinnerung, daß sie ihre Freiheit einer blutigen Tat zu verdanken haben.

Balzac: Une Passion dans le désert

Wenn wir bei Maistre gegenüber Arnaud eine Ausgestaltung der Suspense-Elemente beobachten konnten, so finden wir in Balzacs Novelle *Une Passion dans le désert* (1830) eine noch nuancenreichere Darstellung der einzelnen Elemente der Abenteuersequenz. Wir haben es hier mit einer Rahmenerzählung zu tun, die den Ausgang der Binnengeschichte schon vorwegnimmt. Der Ich-Erzähler verläßt zusammen mit einer weiblichen Begleiterin den Tierpark des berühmten Dompteurs Martin, wo sie eine furchteinflößende Hyäne gesehen haben. Auf die Frage der Frau, wie es dem Dompteur gelinge, die Zuneigung der Tiere zu gewinnen, deutet der Erzähler an, daß auch Tiere Leidenschaften hätten. Er habe einmal einen alten einbeinigen Soldaten kennengelernt, der ihm verraten habe, wie sich ein Dompteur die Tiere gefügig mache. Die folgende Binnenerzählung schildert, wie der aus ägyptischer Kriegsgefangenschaft entflohene Soldat in der Wüste mit einem Panther aufeinandertrifft, den er mit der Zeit zu zähmen versteht. Das Wissen, daß der Soldat überlebt hat, wirkt keineswegs spannungsvernichtend, im Gegenteil: Da der Leser vermutet, daß der Soldat bei dieser Gelegenheit sein Bein verloren hat, wartet er jeden Moment darauf, daß dieser von dem Panther angegriffen wird.

Daß die Lesererwartung enttäuscht wird,[104] entspricht der Grundstrategie dieser Novelle, die, wie viele andere Balzacs, ein Meisterwerk der Täuschung ist.[105] Sie beginnt wie eine Abenteuergeschichte, um sich nach und nach in eine ganz und gar ungewöhnliche Liebesgeschichte zu verwandeln.

Der erste Teil der Binnengeschichte besteht aus einer typischen Abenteuersequenz mit ihrem Wechsel von Spannung und Entspannung, von Hoffnung und Verzweiflung. Die Gefahren, denen der einsame Soldat in der Wüste ausgesetzt ist, reduzieren sich sehr bald auf eine einzige: die

[104] Der Text stellt keine explizite Verbindung zwischen der Verletzung, die der Panther dem Soldaten am Bein zufügt, und der Amputation her. Es heißt lediglich: „elle m'entama la cuisse, faiblement sans doute" (S. 1084). Selbst wenn man davon ausgeht, daß auch eine nicht schwerwiegende Verletzung unter den extremen Bedingungen der Wüste letztlich doch zu einer Amputation führen kann, ist doch symptomatisch, daß Balzac jegliche blutigen Details ausspart.

[105] Dieser Text zeigt einmal mehr, daß Balzacs Novellen zu seinen experimentellsten Texten zählen (vgl. P. W. Lock „Point of view in Balzac's short stories", in: *Balzac and the Nineteenth Century. Studies in French Literature presented to Herbert J. Hunt*, hg. von D. G. Charleton u. a., Leicester 1972, S. 59).

Bedrohung durch ein wildes Tier. Sie wird konkret, als er von einem „bruit extraordinaire" aus dem Schlaf gerissen wird, den er in der Dunkelheit der Höhle, allein auf seine akustische und olfaktorische Wahrnehmung angewiesen, erst nach geraumer Zeit als das Fauchen eines Panthers identifizieren kann.

Während Maistre seine Erfindungsgabe auf die Variation der Risikoelemente verlegt, widmet Balzac seine besondere Sorgfalt der Ausgestaltung der Verzweiflungselemente. Diese lassen sich, in Anlehnung an Trautweins ‚Schauerelemente' in folgende Kategorien klassifizieren:

Thematisierung der Angst	„le soldat en frémit" „la peur d'être dévoré pendant son sommeil" „[...] une profonde peur, encore augmentée par l'obscurité, par le silence et par les fantaisies du réveil lui glaça le cœur" „effroi ... violent" „sa terreur fut au comble" „redoutant de troubler ce sommeil"
Physische Symptome der Angst	„douloureuse contraction de sa chevelure" „en écoutant battre son cœur [...] pulsations trop fortes que l'affluence du sang y produisait"
Nichtwissen/ partielles Wissen:	„silence profond" „reconnaître l'accent alternatif d'une respiration dont la sauvage énergie ne pouvait appartenir à une créature humaine" „son ignorance" „Il aperçut un énorme animal [...] Était-ce un lion, un tigre, ou un crocodile?" „Mille pensées confuses lui passèrent dans l'âme"
eingeschränkte Bewegungsfreiheit	„sans oser se permettre le moindre mouvement" „Cette hypothèse le rendit immobile"
Vorahnungen	„comme s'il eût entendu quelque voix lui prédire un malheur" „lui fut supposer tous les malheurs ensemble"

Darunter mischen sich gelegentliche kurze Hoffnungselemente, die zumeist in sofort wieder verworfenen Handlungsmöglichkeiten bestehen:

Erwägen von Handlungsmöglichkeiten (+ Hindernisgründe)	„il résolut de se garantir de leurs visites [der wilden Tiere] en mettant une barrière à la porte de son ermitage. Il lui fit impossible de couper le palmier en plusieurs morceaux dans cette journée“ „d'abord il voulut la tuer d'un coup de fusil; mais il s'aperçut qu'il n'y avait pas assez d'espace entre elle et lui pour l'ajuster, le canon aurait dépassé l'animal“ „chercher un expédient salutaire“ „Il mit sa main deux fois sur son cimeterre dans le dessein de trancher la tête de son ennemi; mais la difficulté de couper un poil ras et dur l'obligea à renoncer à son hardi projet“

sowie echte Entspannungselemente:

Entspannungselement	„Elle a bien mangé! ... pensa-t-il [...], elle n'aura pas faim à son réveil“ „Ce lion d'Egypte dormait, roulé comme un gros chien, paisible possesseur d'une niche somptueuse à la porte d'un hôtel; ses yeux, ouverts pendant un moment, s'étaient refermés.“

Nachdem der Soldat den Panther in Augenschein genommen hat, weicht die unmittelbare Gefährdung seines Lebens der Erwartung einer weniger bedrohlichen, dafür vor allem geheimnisvollen Gefahr („aspect sinistre“; „effet que les yeux magnétiques du serpent produisent, dit-on, sur le rossignol“ [=Einschränkung der Bewegungsfähigkeit]).

Die Angst verwandelt sich in „inquiète curiosité“. Der Panther – ein Weibchen – erscheint dem Soldaten immer mehr wie eine Geliebte („C'est une petite maîtresse“). Ohne daß die von ihm ausgehende Gefahr in Vergessenheit gerät, treten seine weiblichen Aspekte zunehmend in den Vordergrund. So entsteht mit der Zeit eine Liebesbeziehung wie zwischen Mann und Frau, zu der selbst Eifersucht gehört. Da der Soldat den Panther gezähmt zu haben scheint, fürchtet er nicht mehr um sein Leben. Der Suspense läßt im zweiten Teil spürbar nach. Er wird nur dadurch aufrechterhalten, daß der Leser aufgrund seiner Vorinformation auf einen Angriff des Panthers wartet. Gerade weil der Soldat mittlerweile ein so vertrauliches Verhältnis zu dem Tier entwickelt hat, ist der Leser auf eine urplötzliche Aggression gefaßt. Diese trifft denn auch ein, allerdings

ist der Ausgang ein anderer als erwartet: Der Panther greift den Soldaten nicht an (erst recht zerfleischt er ihm nicht das Bein), sondern wird von ihm getötet, weil er sich einen Moment lang attackiert glaubt.

Léon-François Hoffmann hat gezeigt, daß Balzacs Novelle zwei Lesarten zuläßt: Sie kann als exotisches Abenteuer gelesen werden oder als Darstellung einer erotischen Beziehung zwischen Mensch und Raubtier. Hoffmann zufolge ist *Une Passion dans le désert* bewußt darauf angelegt, die zweite Lesart in der ersten zu verbergen.[106] Er weist dies durch den Vergleich zwischen den verschiedenen Fassungen der Novelle nach, welche erkennen ließen, daß Balzac zunehmend kühner wurde und die angedeutete sexuelle Beziehung zwischen Mensch und Tier, die aufmerksame Leser schon in der ersten Fassung schockiert habe, in der letzten Fassung so unmißverständlich insinuiere, daß es eines sehr naiven Lesers bedürfe, um sie nicht zu erkennen.[107]

Diese zweite Bedeutungsschicht beschränkt sich aber nicht auf die sexuelle Bedeutung der Geschichte.[108] Wenn der Soldat sich fragt: „Je ne sais pas quel mal je lui ai fait", dann spielt er damit zwar auf eine Vereinigung von Mensch und Tier an. Der enigmatische Schluß der Novelle transzendiert aber die sexuelle Tabuisierung zu einer generellen Aufhebung der menschlichen Gesetze:

> Qu'y sentiez-vous? lui ai-je demandé. – Oh! cela ne se dit pas, jeune homme. D'ailleurs je ne regrette pas toujours mon bouquet de palmiers et ma panthère... il faut que je sois triste pour cela. Dans le désert, voyez-vous, il y a tout, et il n'y a rien... – Mais encore expliquez-moi? – Eh! bien, reprit-il en laissant échapper un geste d'impatience, c'est Dieu sans les hommes...

Der Verweis auf eine Welt, in der der Mensch keinen Platz hat, wird schon im ersten Teil in den Suspense-Pausen vorbereitet. Ein schönes Beispiel dafür ist die folgende Passage, die aufgrund ihrer sprachlich dichten Ausgestaltung nicht mehr allein von der Ökonomie der Suspense-Signale in Anspruch genommen werden kann:

> Il voyait un océan sans bornes. Les sables noirâtres du désert s'étendaient à perte de vue dans toutes les directions, et ils étincelaient comme une lame d'acier frappé

[106] L.-F. Hoffmann: „Éros camouflé: En marge d'*Une passion dans le désert*, de Balzac", *Hebrew University Studies in Literature* 5 (1977), S. 19–36.

[107] Dies geschieht u. a. durch eine eingeschobene Rückkehr zur Rahmenebene kurz vor dem Schluß der Novelle: Die Frau, die von Anfang an ahnt, daß Martins Erfolg in der sexuellen Unterwerfung der Tiere besteht, muß den Erzähler eigens dazu auffordern, die Geschichte zu beenden, was ihm nur mit größter Mühe und Verhaltenheit gelingt („C'est horriblement difficile").

[108] Siehe hierzu auch die Interpretation von P. Berthier: „Balzac, le désir, le désert", *Recherches et Travaux* 35 (1988), S. 29–37.

par une vive lumière. Il ne savait pas si c'était une mer de glaces ou des lacs unis comme un miroir. Emportée par lames, une vapeur de feu tourbillonnait au-dessus de cette terre mouvante. Le ciel avait un éclat oriental d'une pureté désespérante, car il ne laisse alors rien à désirer à l'imagination: Le ciel et la terre étaient en feu. Le silence effrayait par sa majesté sauvage et terrible. L'infini, l'immensité, pressaient l'âme de toutes parts: pas un nuage au ciel, pas un souffle dans l'air, pas un accident au sein du sable agité par petites vagues menues; enfin l'horizon finissait, comme en mer, quand il fait beau, par une ligne de lumière aussi déliée que le tranchant d'un sabre. Le Provençal serra le tronc d'un des palmiers, comme si c'eût été le corps d'un ami; puis, à l'abri de l'ombre grêle et droite que l'arbre dessinait sur le granit, il pleura, s'assit et resta là, contemplant avec une tristesse profonde la scène implacable qui s'offrait à ses regards. Il cria comme pour tenter la solitude. Sa voix, perdue dans les cavités de l'éminence, rendit au loin un son maigre qui ne réveilla point d'écho; l'écho était dans son cœur: le Provençal avait vingt-deux ans, il arma sa carabine.

Im Mittelpunkt dieser Passage steht nicht der Soldat, sondern die ihn umgebende Natur in ihrer erschreckenden Erhabenheit. Die Details der Landschaftsbeschreibung sind nicht nach Maßgabe ihrer Bedeutung für das mögliche Überleben des Soldaten ausgewählt, sie sind nicht auf die Figur zentriert, sondern stehen selbst im Zentrum. Der Soldat wird zu einem verschwindend kleinen Punkt in einer grenzenlosen Landschaft, die sich nicht darum kümmert, ob sie dem Menschen geeignete Lebensbedingungen bietet oder nicht.[109]

Es werden verschiedene semantische Felder miteinander kontrastiert: *Grenzenlosigkeit* (sans bornes / s'étendaient à perte de vue dans toutes les directions / infini / immensité / Sa voix [...] rendit au loin un son maigre qui ne réveilla point d'écho) und *Begrenzung* (enfin l'horizon finissait; glatte Oberflächen: lame d'acier / glaces / miroirs; glatte Linien: ligne de lumière aussi déliée que le tranchant d'un sabre / ombre grêle et droite); *Bewegung* (tourbillonnait / terre mouvante / agité) und *Bewegungslosigkeit* (pas un nuage au ciel, pas un souffle dans l'air, pas un accident au sein du sable); *Trübe* (vapeur) und *Reinheit* (pureté désespérante). Die vier Elemente Wasser, Feuer, Luft und Erde sind nicht lebensspendend, sondern bilden, sich gegenseitig neutralisierend, einen eigenen Kreislauf, aus dem der Mensch ausgeschlossen ist. Das für das Überleben des Soldaten wichtigste Element, das Wasser, tritt nur in der glatten, undurchdringlichen Oberfläche eines Spiegels oder einer stählernen Klinge in Erscheinung. Der eindrucksvollste Ausdruck für die Verlorenheit des Soldaten ist das Echo seiner Stimme, die nur in seinem Herzen erklingt, weil die endlose Weite der Wüste keine Fläche bietet, an der sie sich brechen könnte.

[109] Nach Berthier konnte Balzac gerade wegen seiner fehlenden Kenntnis der realen Wüste eine symbolische Wüste schaffen (ebd.).

Balzacs Novelle unterscheidet sich also darin von der reinen Abenteuernovelle, daß die Abenteuerspannung hier nur Mittel zum Zweck ist. Anstatt mehrere Abenteuersequenzen zu akkumulieren, beschränkt sie sich auf eine einzige längere Sequenz, die vor allen Dingen die Funktion hat, das Außergewöhnliche, jede Grenze Übersteigende der erzählten Begebenheit vorzubereiten. Der Suspense wird so in den Dienst des Paroxysmus gestellt.

Die Geburt der modernen Novelle aus dem Geist der Trivialliteratur

Um abschließend erwägen zu können, welche Rolle die Spannung für die Geschichte der Novelle spielt, wollen wir einen kurzen Blick auf die Herausbildung des Sozialsystems Literatur am Übergang von der Aufklärung zur Romantik werfen.

Manfred Naumann, dessen Darstellung ich hierbei folge, hat deutlich gemacht, daß die Ablösung des klassischen, hierarchisch gegliederten Literatursystems durch ein horizontal-egalitäres nur sehr unzureichend durch die Formel ‚Sturz des literarischen Ancien Régime' resümiert werden kann. In Frankreich lebte das klassische System dank seiner großen Anpassungsfähigkeit – zunächst durch die Allianz mit den *philosophes*, später durch die Inanspruchnahme der antik-römischen Tradition von seiten der Revolution – länger weiter als in Deutschland, so daß das Bedürfnis nach einem ‚Sturz' des klassischen Systems zunächst nicht aufkam. Dieses wurde erst virulent, als nach 1815 der Klassizismus seine politische Protektion verlor und in seiner nunmehr sterilen, dogmatisierten Form zur Zielscheibe der *bataille romantique* werden konnte, die jedoch vom Gesichtspunkt der Langzeitstrukturen aus ein Rückzugsgefecht war.[110]

Am Ende dieses Prozesses steht ein Literatursystem, in dem die als ‚hoch' bewertete Position nicht mehr durch die Dignität des Gegenstandes und den heteronomen Zweck des moralischen Nutzens bestimmt wird, sondern durch formal-ästhetische Eigenschaften der Texte und einen autonom-ästhetischen Rezeptionsmodus.[111] Von diesem Moment an wird ein Bereich ‚literarischer' Literatur von einem ‚nicht-litera-

[110] M. Naumann: „Sturz des literarischen Ancien Régime? Veränderungen des Literaturbegriffs in Frankreich nach der Revolution", in: H. Krauß: *Folgen der französischen Revolution*, Frankfurt 1989, S. 196–220.

[111] Heydebrand/Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur*, S. 29.

rischen' abgegrenzt, für den sich im 20. Jahrhundert der Begriff ,Trivialliteratur' eingebürgert hat.[112]

In diesen Kontext kann auch die oben aufgezeigte Aufspaltung des *intérêt*-Begriffs in das dem Bereich der ,populären'[113] Literatur zuzuordnende Spannende und das literarisch ,hoch' bewertete Interessante eingegliedert werden. In dem für diese Arbeit relevanten Zeitraum vor 1830 ist die Trennung zwischen dem ,Literarischen' und dem ,Nicht-Literarischen' noch nicht in dem Maße evident, wie es uns aus heutiger Perspektive erscheinen mag.[114] Dies erhellt u. a. aus dem Aufstieg der Novelle im Medium der Zeitschrift. In der Novelle hatte sich seit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eine große Bandbreite von Spannungstechniken entwickelt (Arnaud, Sade, Genlis, X. de Maistre, A. Dumas u. a.[115]), die dazu beitrugen, daß die Novelle von den Zeitschriften als Mittel der Leserbindung entdeckt wurde – beinahe ein Jahrzehnt, bevor die Presse mit dem Feuilletonroman ein noch effizienteres Instrument zur Aufrechterhaltung der Abonnements lancierte.[116] Für den Publikumserfolg der Gattung trugen insbesondere die ersten Novellen Mérimées, Stendhals und Balzacs bei, die sich hinsichtlich ihrer Verwendung von Spannungstechniken nicht grundsätzlich von den populäreren Vertretern (z. B. Béquet, Dumas) unterschieden, wohl aber durch ihre stilistischen Qualitäten und die Art und Weise, wie sie Spannung einsetzten, so daß diese nicht mehr die dominante Wirkungsintention ist, sondern in novellistische Konzepte transformiert wird. Die Rätselspan-

[112] In Deutschland setzte diese Unterscheidung schon um 1785 ein, wie Goethes und Schillers Auseinandersetzungen mit dem ,Dilettantismus' zeigt (siehe hierzu J. Schulte-Sasse: *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, München 1971). In Frankreich ist nach Naumann Mme de Staël die erste, die eine Trennlinie zwischen ,hoher' und ,trivialer' Literatur zieht.

[113] ,Populär' ist hier nicht synonym zu frz. *populaire* zu verstehen (zur Problematik dieses Begriffs siehe A. Peyronie: „La Notion de littérature populaire", in: *Richesses du roman populaire*, hg. von R. Guise und H.-J. Neuschäfer, Nancy 1986, S. 12–28) und Boyer, *La Paralittérature*, S. 18f.), sondern im Sinne von Unterhaltungsliteratur; der Ausdruck entspricht damit eher dem mittleren Terminus der im Angelsächsischen gebräuchlichen Einteilung in *high brow, middle brow* und *low brow literature*.

[114] Vgl. J. Tortel: „Ni Sue, ni Dumas n'étaient, à leur époque, différenciés de Hugo et de Balzac. Ils n'en sont pas les disciples, ni les utilisateurs, mais les contemporains et les compagnons. Leurs intentions sont d'ailleurs les mêmes, leur ambition créatrice aussi grande, et les sources d'inspiration leur sont communes." („Le Roman populaire", in: *Histoire des littératures*, Bd. III, Paris 1958, S. 1580); Boyer: „Jusque vers 1850 environ, la séparation entre un roman ,littéraire' et un roman ,populaire' n'est pas même établie clairement" (*La Paralittérature*, S. 65).

[115] Zu nennen wären hier auch Vorstufen der Kriminalerzählung wie F. de Tercy, *La Vieille Marthe*, und P.-F. Merville: *Le Panier d'argenterie*, in: *Contes et nouvelles*, Paris 1829, S. 1–68.

[116] Siehe H.-J. Neuschäfer u. a.: *Der französische Feuilletonroman*, Darmstadt 1986.

nung zielt in der modernen Novelle nicht mehr auf die restlose Auflösung des Rätsels ab, sondern auf eine sich im Erzählschluß offenbarende Perpetuierung und Potenzierung eines Geheimnisses. Die Suspense-Spannung andererseits trägt dazu bei, daß der vor allem auf dem Gebiet der Figurencharakterisierung zu beobachtende Paroxysmus durch einen ‚Paroxysmus der Zeit' weiter verschärft wird – eine Entwicklung, die ihren Höhepunkt mit Novellen wie Barbey d'Aurevillys *La Vengeance d'une femme* und Maupassants *Le Horla* erreichen wird.

6 Phantastik

Ein Genre, das sich in besonderem Maße der Techniken der Spannungserzeugung bedient, ist die Phantastik. Die Orientierung auf ein horrorauslösendes, jede Rationalität übersteigendes finales Ereignis erfodert eine sorgfältige Vorbereitung, welche das Eintreten dieses Ereignisses sowohl erwarten als auch befürchten läßt. Die ersten phantastischen Novellen der französischen Literatur entstehen im Jahr 1830. Wie für die französische Novelle des 19. Jahrhunderts generell gilt auch im Bereich des Phantastischen, daß es an einschlägigen Untersuchungen fehlt, sobald man das vertraute Terrain der kleinen Anzahl bekannter Autoren – Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam und Maupassant[1] – verläßt. So nimmt es nicht Wunder, daß die Beziehungen zwischen phantastischer und realistischer Erzählung in der Zeit vor 1830 bislang selten Gegenstand der Untersuchung geworden sind. Dieses Kapitel soll zeigen, daß die phantastische Novelle keine Weiterentwicklung des *conte* ist,[2] sondern eine Variante der zur selben Zeit entstehenden modernen Novelle.

Zunächst gilt es zu definieren, was wir unter dem Phantastischen verstehen. Trotz Abweichungen im Detail herrscht weitgehend Konsens darüber, was seinen ‚harten Kern' ausmacht. Dieter Penning faßt die Grundthesen von Castex, Caillois, Vax, Todorov und Bessière folgendermaßen zusammen: Das Phantastische ist

> der Konflikt zweier vom Standpunkt der Rationalität aus unvereinbaren Ordnungen bzw. Logiken [...], nämlich einer empirischen und einer spirituellen, wobei die Spannung zu wissen, ob die eine Ordnung über die andere dominiert und letztlich in sich aufnehmen kann, das ganze Werk durchzieht.[3]

Nach dieser Definition gehören Texte, in denen am Ende entweder die spirituelle oder die empirische Ordnung überwiegt, nicht in den Bereich des Phantastischen. Im letzteren Fall spricht Todorov vom ‚Unheimlichen' („l'étrange"): Es beinhaltet entweder übernatürlich erscheinende

[1] Diese Autoren behandelt Pierre-Georges Castex in der ersten Überblicksdarstellung der phantastischen französischen Erzählung, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris 1962 [1951].

[2] Vgl. I. Bessière: *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris 1974, S. 37.

[3] D. Penning: „Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik", in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, hg. von C. W. Thomsen und J. M. Fischer, Darmstadt 1980, S. 35.

Ereignisse, die am Ende rational aufgelöst werden („le fantastique-étrange"), oder Ereignisse, die sich zwar mit den Gesetzen der Ratio erklären lassen, die aber dennoch unglaublich, außerordentlich, schockierend, seltsam, beunruhigend oder ungewöhnlich sind und deshalb beim Leser ebenso wie bei den Figuren eine ähnliche Reaktion auslösen wie die phantastischen Texte im engeren Sinne („l'étrange pur").[4] Wenn dagegen übernatürliche Vorgänge oder Sachverhalte bei den Figuren keine vergleichbare Reaktion auslösen, handelt es sich um den Bereich des Wunderbaren („le merveilleux pur").[5]

Die oben zitierte Definition legt nahe, daß die in der Phantastik wirksame Spannung zwischen zwei miteinander unvereinbaren Ordnungen der antithetischen Struktur der modernen Novelle entspricht. In der Tat ist die Novelle die am häufigsten anzutreffende Erscheinungsform der Phantastik.[6] Das Phantastische wäre demnach nichts anderes als eine extreme, da das Fundament unserer Realitätätskonstruktion betreffende Form der für die moderne Novelle charakteristischen antithetischen Struktur.[7] Aus dieser Schlußfolgerung ergibt sich die Schwierigkeit, daß sich nicht klar zwischen der Struktur des Phantastischen und der der modernen Novelle unterscheiden läßt. Zugespitzt formuliert: Jede im oben genannten Sinne phantastische Erzählung müßte zugleich eine moderne Novelle sein.

Nun gilt Jacques Cazottes Erzählung *Le Diable amoureux* (1772) als das erste Beispiel phantastischer Literatur in Frankreich, seitdem Jean-Jacques Ampère sie 1828 als einzigen Vorläufer der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns ausgemacht hat[8] – ein Text also, der über ein halbes Jahrhundert vor dem Beginn der modernen französischen Novelle entstanden ist. Die Diskussion von *Le Diable amoureux* wird daher eine zentrale Rolle in diesem Kapitel spielen. Zunächst aber soll aufgezeigt werden, wie das ursprünglich dem Feld des *conte* vorbehaltene Übernatürliche Eingang in die vormoderne Novelle finden konnte.

[4] Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, S. 51f.

[5] Ebd., S. 59.

[6] Vgl. M. Wandzioch: „Le fantastique au dix-neuvième siècle et le récit bref", in: *La Forme brève*. Actes du colloque franco-polonais Lyon, 19–21 sept. 1994, hg. von S. Messina, Paris/Fiesole 1996, S. 39-45.

[7] Vgl. Goyet: „Parce qu'elle travaille constamment sur des paroxysmes, la nouvelle était l'outil rêvé des écrivains fantastiques" (*La nouvelle*..., S. 27).

[8] *Le Globe*, 2. August 1828.

6.1 *Das Pseudophantastische*

Das Interesse der gebildeten Schichten an Mesmerismus, Somnambulismus, Illuminismus, Theosophie, Martinismus und anderen esoterischen Strömungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gilt, wenn nicht als Zeichen für einen echten Glauben an das Irrationale, so doch als Indiz für ein gewisses Ungenügen an den Methoden und Erkenntnissen der Aufklärung. Nach Kay S. Wilkins hat der Gebrauch des Übernatürlichen in der Literatur des 18. Jahrhunderts in der Mehrzahl der Fälle rein technisch-künstlerische Gründe: Es dient dazu, dem eigentlichen Anliegen des Autors – das nichts mit Okkultismus zu tun hat – einen originellen Hintergrund zu verleihen. Die Existenz einer Literatur, die sich mit Phänomenen wie Kabbalistik oder Elementargeistern beschäftigt, zeugt für die Faszination, die die Möglichkeit, mit übernatürlichen Wesen in Kommunikation zu treten, ausgeübt hat. Diese Faszination endet aber in den meisten Fällen mit der Absage an das Supranaturale: „the sylph is never allowed to be a true sylph."[9]

Als gemeinsame Bezeichnung für diejenigen Erzählungen, die in mehr oder weniger großem Ausmaß übernatürliche Elemente enthalten, ohne der phantastischen Literatur im engeren Sinne oder dem Wunderbaren anzugehören, werde ich den Begriff des Pseudophantastischen verwenden. Darunter verstehe ich das Vorhandensein eines für die Personen unerklärlichen Phänomens, das in ihnen Verunsicherung oder Beunruhigung auslöst, das aber durch eine rationale Erklärung aufgelöst oder als Irrglaube entlarvt wird. Der Ausdruck ‚pseudophantastisch' hat gegenüber dem von Todorov gebrauchten Begriff des Unheimlichen den Vorzug, daß die im Deutschen unvermeidliche Konnotation des Angsterregenden vermieden wird: Das Pseudophantastische kann, muß aber nicht unheimlich sein, vor allem dann, wenn die dargestellte Angst der Figur(en) vom Erzähler nicht nur nicht geteilt, sondern sogar in Zweifel gezogen wird.[10]

In der pseudophantastischen Erzählungen findet auf unterschiedliche Art und Weise eine Auseinandersetzung mit dem Unerklärlichen, Furchterregenden, Übernatürlichen statt, die je nach ideologischer Ausrichtung der Autoren unter dem Vorzeichen der Ablehnung oder der mehr oder weniger verhohlenen Faszination stehen kann.

[9] K. S. Wilkins: „Some aspects of the irrational in 18th-century France", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 140 (1975), S. 197.

[10] Auf die Rolle des Erzählers geht Todorov in *Introduction à la littérature fantastique* nur am Rande ein.

Ablehnung des Phantastischen

Ironisierung

Ein typisches Beispiel für eine ablehnende Einstellung zum Übersinnlichen ist Madame de Genlis' schon erwähnte Erzählung *Le Château de Kolméras,* die das Erzählmuster der nachträglich enthüllten geheimen Lenkung mit dem Arsenal der *gothic novel* verbindet.[11] In der Einleitung diskreditiert der Ich-Erzähler die Mode des Schauerromans als eine reduzierte Version des psychologischen Romans. Er gesteht, daß er in seinem Leben nicht das nötige Material gefunden habe, um daraus einen Roman in der Art von Mme de Lafayette, Mme de Grafigny, Richardson oder Mme Riccoboni zu schreiben:

Mes aventures (dont les plus surprenantes se sont passées dans le château de Kolméras) ne m'offroient ni caractères à peindre, ni développement de sentimens, ni résultats moraux.[12]

Erst zehn Jahre später habe ihm die ‚Erfindung' des Schauerromans die Möglichkeit geboten, die Geschichte seiner Jugend doch noch in romanhafte Form zu kleiden, da die neue Modegattung nichts weiter voraussetze als ein geeignetes Schloß als Handlungsort. Mit anderen Worten, der Schauerroman ersetzt nuancierte psychologische Analysen durch eine komplizierte Architektur. Indem der Erzähler die literarische Leistung auf dem Gebiet der *gothic novel* direkt abhängig macht von den örtlichen Gegebenheiten – er dankt dem Himmel, daß Mme Radcliffe das Schloß von Kolméras nicht vor ihm entdeckt habe –, schreibt er sich in polemischer Abgrenzung zu der englischen Autorin die größeren Verdienste zu, da das Schloß von Kolméras beinahe neu und noch niemals Schauplatz eines Verbrechens gewesen sei.[13] Im selben Zuge, in dem Madame de Genlis die Autoren von Schauerromanen herabqualifiziert, indem sie suggeriert, daß diese mangels psychologischer Analysefähigkeit auf ein materielles Gerüst zurückgreifen müßten, reklamiert sie ihre Überlegenheit, indem sie auf die für die Regelpoetik typische Leistung der *difficulté vaincue* hinweist.

[11] Zu Madame de Genlis' Umgang mit dem übernatürlichen Element des *conte* siehe H.-S. Lee: „Les Contes de Mme de Genlis: lieux communs et particularités", in: *Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles 1700–1820*, hg. von M. Cook, Oxford 2000, S. 253–272.

[12] Genlis: *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, Bd. IV, Paris 1806, S. 133.

[13] Um diesen Gedanken zusätzlich zu pointieren, kündigt er die Veröffentlichung eines weiteren Werkes mit dem Titel *Le Château de Bentheim* an. Das Schloß von Bentheim habe alle Vorzüge, die es zum idealen Schauplatz eines Schauerromans machten: Keller, unterirdische Gänge, eine zerfallene Kapelle, Gräber, ein Gefängnis, einen Friedhof, Kanoneneinschüsse und Blutspuren von 1794; einzig ein kleiner Abgrund gehe auf das Konto seiner dichterischen Freiheit.

Ganz davon abgesehen, daß sich die Gespenstererscheinung am Ende als eine in erzieherischer Absicht erfolgte Inszenierung herausstellt,[14] räumt der Erzähler von Beginn an jeden Zweifel an einer etwaigen Konzession an den Gespensterglauben aus, indem er der Beeindruckbarkeit des Protagonisten durch Geister eine in christlichem Sinne plausible Erklärung gibt. Er weist darauf hin, daß seine Mutter zwischen „revenans" und „apparitions" unterschieden habe: Während sie Gespenster für Aberglauben hielt, glaubte sie daran, daß es Tote gebe, die auf göttlichen Willen den Lebenden erscheinen, um ihnen ihre Unsterblichkeit zu offenbaren.

Widerlegung

Während bei Madame de Genlis die ,phantastischen' Elemente lediglich eine sich an eine Mode anpassende Variation traditioneller Erzählmuster sind, distanzieren sich andere Autoren vom Übernatürlichen, indem sie es in aufklärerischer Absicht widerlegen. Am Beispiel von Mercier de Compiègnes Erzählung *La Sorcière de Verberie* haben wir gesehen, wie sich der Versuch, eine mit den Schauereffekten der *histoires tragiques* gekoppelte Materie mit dem nüchternen Blick des Aufklärers zu präsentieren, in der Kollision zweier nicht miteinander vereinbarer stilistischer Register manifestiert.

Ein anderes, sehr kurioses Beispiel für eine rationalistische Aufklärung eines irrational erscheinenden Geschehens ist François-Joseph de La Series[15] Novelle *Don Albanez ou le médecin généreux* (1817).[16] Sie besteht aus drei locker miteinander verbundenen Episoden, deren gemeinsame Thematik die (meist medizinische) Erklärung eines scheinbar übernatürlichen Vorgangs ist: Ein Gespenst stellt sich als Schlafwandlerin heraus; die mirakulöse Wirkung eines Totenschädels, der ein junges Mädchen von ihrem liederlichen Liebhaber befreit, ist darauf zurückzuführen, daß dieser mit dem in dem Schädel versteckten Geld das Weite gesucht hat; und die Wiederauferstehung einer Toten erweist sich als Erwachen aus einer von inkompetenten Ärzten falsch diagnostizierten Bewußtlosigkeit.

Als Quelle für letztere Episode diente La Serrie Boccaccios vierte Novelle des zehnten Tages, in der eine Schwangere irrtümlich bei lebendigem Leib begraben und wieder gerettet wird. Während bei Boccaccio

[14] S. o., S. 166.

[15] François-Joseph de La Serrie (1770–1819) lebte von seinem Vermögen. Er schrieb literarische Werke, denen er eigene Radierungen hinzufügte, in geringen Auflagen für seine Freunde.

[16] *Les Trois petites nouvelles*, Paris 1817, S. 13–40.

Catalinas Ohnmacht ebenso unerklärlich scheint[17] wie ihre nach der Wiedererweckung einsetzende Niederkunft, wird in La Serries *nouvelle* der unterbrochene Geburtsvorgang zur Ursache der Ohnmacht, aus der die Schwangere wieder erwacht, nachdem der Arzt durch eine operative Durchtrennung der Schambeinfuge die Geburt wieder in Gang gebracht hat.[18] Der Autor verbindet seine Erzählung in einer Reihe von Anmerkungen mit Warnungen vor übereilten Bestattungen, falschen Interpretationen von Symptomen für das Eintreten des Todes[19] und mit dem Bekenntnis, an Vorahnungen ebensowenig zu glauben wie an den Magnetismus.

Decrescendo und reflexive Klausel

In den pseudophantastischen Erzählungen findet man noch nicht die ‚Plötzlichkeit', die Charles Grivel als einen wesentlichen Aspekt der für die Wirkung des Phantastischen wesentlichen Intensität genannt hat:[20]

> pas de fantastique qui ne fonctionne sans intensité, sans brusquerie, ‚apparition', ‚surgissement'. Cela arrive, tout à coup, advient, pénètre, s'introduit; il ne fallait ne pas l'avoir (trop) attendu [...]. Il convient que cela survienne, mais vite; que cela fasse irruption, en un coin ignoré et cependant approprié de la place.[21]

Die Erscheinung des Übernatürlichen wird in den Texten des 18. Jahrhunderts durch bestimmte Rahmenbedingungen vorbereitet: Es begegnet mit Vorliebe des Nachts, im dunklen Wald, auf mittelalterlichen Burgen oder Friedhöfen.

In Loaisel de Tréogates *L'Empire de la beauté* (1777) begegnet der Ich-Erzähler nachts im Wald einem schwarz gekleideten, vor einem Kreuz knienden Mann, dessen geheimnisvolle Worte („*Les jours sont pour vous, & les nuits sont pour moi; cessez de troubler mon repos?*" [sic]) ihm Angst und Entsetzen einflößen:

> Je ne suis ni superstitieux ni enclin à la peur; jamais je n'ai eu foi ni aux esprits ni aux revenans; mais le ton de voix avec lequel il prononça ces paroles me remplit d'un trouble inconnu.[22]

[17] „avvenne che subitamente un fiero accidente la soprapprese" (Boccaccio, *Decameron*, Bd. II, S. 667).

[18] Diese Operation wurde zum ersten Mal 1777 ausgeführt und galt damals als großer Fortschritt auf dem Gebiet der Geburtshilfe.

[19] Zu der großen Rolle, die in jener Zeit die sichere Diagnostizierung des Todes spielte, siehe G. Geserick/N. Stefenelli: „Furcht vor dem Scheintod", in: *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, hg. von N. Stefenelli, Köln 1998, S. 124–132.

[20] Siehe hierzu unten, S. 354.

[21] C. Grivel: „Horreur et terreur: philosophie du fantastique", in: *La littérature fantastique*, Colloque de Cerisy, Paris 1991, S. 171f.

[22] J.-M. Loaisel de Tréogate: *Soirées de mélancolie*, Amsterdam 1777, S. 96.

Cet homme de ténèbres paroît s'agrandir, & prendre une forme menaçante à mes yeux; il me semble que des spectres hideux m'entourent, que tout l'air en est obscurci; mes cheveux se dressent sur ma tête, & d'une extrémité à l'autre, mon corps est humecté d'une sueur glacée.[23]

Getrieben von einer „curiosité impétueuse" folgt er ihm bis in eine vom Schein einer Fackel erleuchtete Höhle, in welcher er den „homme noir" mit gekreuzten Armen in einem steinernen Sarg erblickt. Unter dem Eindruck der Lebensgeschichte des Mannes, der sich als Buße für die Vergewaltigung einer Nonne auferlegt hat, für immer isoliert von den Menschen und in vollkommener Dunkelheit zu leben, beschließt der Erzähler, in ein Kloster einzutreten.

Bereits in diesem ersten Teil der Erzählung ist ein *decrescendo* zu beobachten: Die anfangs unheimliche Gestalt des schwarzen Mannes verliert im Verlauf seiner Erzählung jede übernatürliche Dimension und wandelt sich statt dessen in ein Objekt des Mitleids. Als wolle Loaisel die Begegnung mit dem Einsiedler nachträglich wie einen bösen Traum erscheinen lassen, löscht er das Erlebnis einschließlich seiner Konsequenzen im zweiten Teil durch eine unter positiven Vorzeichen stattfindende Umkehrung aus. Der Erzähler schildert, wie er am anderen Morgen einer hübschen Schäferin begegnet, die eine große erotische Anziehungskraft auf ihn ausübt. Die Szene, in der er der schlafenden Schäferin die Hand küßt, ist das empfindsame Pendant zu der Vergewaltigungsszene des Einsiedlers. Wie die Nonne ergreift auch die Schäferin die Flucht, allerdings nicht wie jene in selbstmörderischer Absicht. Am hellen Tag, in der Schönheit der Natur, erkennt der Erzähler seinen Entschluß, Mönch zu werden, als Fehler:

O, Amour! tu fais les délices de l'homme! & tu es le charme des vertus. Le coupable est celui qui n'aime point, celui dont l'existence est flétrie par le poison de l'insensibilité, qui s'arrache à la Société, & s'isole pour haïr son semblable.[24]

Es ist typisch für die pseudophantastischen Erzählungen, daß sie das übernatürliche, geheimnisvolle Phänomen gleich am Anfang einführen, um es anschließend zu entzaubern. Die Entzauberung geschieht in einer reflexiven Klausel,[25] in der das Übersinnliche aus der Instanz des Erzählers beurteilt wird. Entscheidend dabei ist nicht so sehr, wie die Beurteilung ausfällt, ob also das Übernatürliche widerlegt oder bekräftigt wird, sondern allein die Tatsache, daß es eine als verläßliche Instanz auf-

[23] Ebd., S. 97.
[24] Ebd., S. 129.
[25] S. o., S. 228f.

tretende, bedachtsame, Für und Wider gegeneinander abwägende Position gibt.

Ein Beispiel für eine reflexive Klausel, in der sich trotz einer angebotenen rationalen Erklärung die Waagschale zugunsten des Irrationalen senkt, ist Loaisel de Tréogates Erzählung *Le Crime puni* (1777). Drei Libertins begehen auf einem Friedhof Grabschändung. Plötzlich hören sie aus einem Gebeinhaus einen Schrei und sehen, wie die dort aufgetürmten Gerippe anfangen sich zu bewegen. Zwei der Grabschänder fallen sofort tot um, der dritte stirbt an den Folgen eines heftigen Fiebers und schrecklicher Visionen.

In seinem Kommentar warnt der Erzähler davor, diese Geschichte als „conte ridicule" abzutun. Das übernatürlich erscheinende Phänomen lasse sich dadurch erklären, daß ein Bettler in dem Gebeinhaus die Nacht verbringen wollte, durch den lauten Gesang der Libertins geweckt wurde und beim Aufstehen den Knochenhaufen in Bewegung versetzte. In einem zweiten Schritt wird jedoch diese natürliche Erklärung als geheimnisvoller Fingerzeig einer himmlischen Macht gedeutet:

qui osera dire que tout ce qui nous paroît naturel ou l'effet du hasard, n'est point l'ouvrage d'une main céleste qui tient le fil de tous les événemens, & qu'un voile épais dérobe à notre foible intelligence?[26]

Zwar läßt Loaisels Deutung des Bettlers als Instrument der göttlichen Strafe einen orthodox christlichen Standpunkt vermuten. Es überwiegt aber dennoch bei weitem die Irrationalität des Geschehens, seine Unerklärlichkeit für den menschlichen Verstand, die weniger in einer Haltung christlicher Demut aufgenommen wird als in der Attitüde des Melancholikers, der aus christlicher Sicht die Sünde der *acedia* begeht.[27]

Obwohl in dieser Erzählung die rationale Erklärung das unheimliche Geschehen nicht auszulöschen vermag, entsteht nicht der für das Phantastische notwendige Effekt. Die reflexive Klausel nimmt dem unheimlichen Geschehen den Charakter der Einmaligkeit und Authentizität und macht es zum bloßen Beispielfall.

[26] Loaisel de Tréogate, *Soirées de mélancolie*, S. 73f.

[27] Im „Avertissement" versucht er sich gegen diesen Vorwurf zu verteidigen: „J'avais prévu le reproche qu'on m'a fait de mon goût pour les sujets lugubres. Sans doute on ne s'est pas souvenu qu'il ne faut jamais juger de l'état d'autrui par le sien. [...] Puissent mes écrits, enfants de la tendresse et de la mélancolie échauffer dans quelques âmes le délicieux sentiment de l'humanité, répandre les charmes [...] d'une morale douce et pure, resserrer les nœuds d'un chaste amour [...]."

Faszination des Phantastischen

Während in den Erzählungen des 18. Jahrhunderts auf der einen Seite ein spielerisch-ironischer oder ein aufklärerischer Umgang mit dem Phantastischen zu beobachten ist, geht von ihm auf der anderen Seite eine unverkennbare Anziehungskraft aus. Neu ist, daß das unerklärte Übernatürliche, bislang eine Domäne des *conte*, nun auch Eingang in die *nouvelle* findet.

Um die Authentizitätsforderung der Gattung Novelle nicht einzuschränken, ist dies allerdings nur unter bestimmten Voraussetzungen möglich. In der historischen Novelle erlaubt das Konzept der „vérité relative"[28] in gewissem Umfang eine Aufnahme übernatürlicher Elemente, indem auf den zu einer gegebenen Epoche verbreiteten, der Religion oder dem Aberglauben zuzurechnenden Glauben an Supranaturales rekurriert wird. In Cazottes Novelle *Rachel ou la belle juive* (1788) z. B. wird die plötzliche Leidenschaft Alfons' VIII. von Spanien zu der schönen Jüdin Rachel auf einen verzauberten Spiegel zurückgeführt, der ihn vom vormals untadeligen Herrscher zum willenlosen Werkzeug einer Geliebten macht, der er bedingungslos verfallenen ist. Die magischen Gegenstände, weit davon entfernt, konstituitve Handlungsauslöser zu sein,[29] verleihen der Erzählung das für die historische Novelle typische Lokal- und Zeitkolorit.

Ästhetisierung durch Rahmenbildung

Eine andere, sehr viel wichtigere Möglichkeit, dem Übernatürlichen Einlaß in die Novelle zu gewähren, ist die Verwendung einer Rahmenerzählung. Der Rahmen erlaubt eine Distanzierung vom Supranaturalen bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der Faszination, die von einem für den menschlichen Verstand unbegreiflichen Geschehen ausgeht.

Verglichen mit der großen Bedeutung, die Rahmenerzählungen bei Maupassant spielen – sie sind in beinahe der Hälfte seiner Novellen zu finden[30] –, werden sie in der Zeit von 1760 bis 1830 relativ selten verwendet. In der moralischen Novelle kann der Rahmen die Funktion der üblicherweise einen allgemeinen Leitsatz formulierenden Einleitung über-

[28] S. u., S. 342.

[29] Vgl. *Nouvelles françaises du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 610. – Es ist daher auch eine allegorische Lektüre im Sinne von Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, S. 68) möglich.

[30] J. Lintvelt: „Pour une analyse narratologique des *Contes et nouvelles* de Guy de Maupassant", in: *Fiction – Texte – Narratologie – Genre*, hg. von J. Bessière, New York 1989, S. 65.

nehmen. Der Anlaß für die Binnenerzählung ist in diesen Fällen zumeist ein Gespräch über moralische Themen, das einen der Beteiligten zu einer Beispielerzählung veranlaßt.[31] In anderen Fällen beschreibt der Rahmen, wie der erste Erzähler auf den zweiten aufmerksam geworden ist: Dieser hat seine Neugierde erregt, z. B. durch eine zurückgezogene Lebensweise[32] oder eine rührende Szene.[33] In der Romantik wird diese Form des Erzählanlasses zu teilweise ausführlichen Stimmungsbildern ausgebaut, wobei nicht selten das Lied eines oder einer unglücklich Liebenden die Aufmerksamkeit einer Figur der Rahmenerzählung erweckt.[34]

Häufig erzeugt der Rahmen einen Hiat zwischen der Gegenwart und einer fernen Vergangenheit, auf die ein melancholisch-nostalgischer Blick zurückgeworfen wird.[35] Die Ferne kann nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine ontische sein. Insbesondere zur Einführung eines übernatürlichen Geschehens finden Rahmengeschichten daher bevorzugt Anwendung. Das realistische Element ist dabei dem Rahmen zugeordnet, das ‚phantastische' der eingelagerten Geschichte. Vielfach handelt es sich dabei um eine Anknüpfung an die Tradition des geselligen Erzählens,[36] wobei wiederum das Element der zeitlichen Ferne durch die Figur des Erzählers oder der Erzählerin, häufig einer alten Frau, hinzutreten kann.[37]

Daneben gibt es aber auch komplexere Formen der Rahmeneinbettung, die eine ironisch-dialektische Beziehung zwischen Rahmen- und Binnenerzählung instituieren. Eine wichtige Rolle spielen dabei die beiden Novellensammlungen, die Jean-Pierre Claris de Florian 1784 und 1792 veröffentlichte.[38] Wenngleich nur drei Novellen davon echte Rah-

[31] Z. B. Arnaud: *Sidney et Volsan* [1766], in: *Œuvres de d'Arnaud,* Bd. II, S. 1–76; I. de Montolieu: *Jenny ou le retour du matelot,* in: *Recueil de contes,* Bd. II, Genève 1803, S. 1–113.

[32] Z. B. Bastide: *La Scélératesse raisonnée*, in: *Contes,* Bd. I,2, Paris 1763, S. 170–218; L.-S. Mercier: *Le Marquis de Siqueville*, in: *Fictions morales,* Bd. I, Paris 1792, S. 64–108.

[33] Z. B. Besenval: *Les Amans soldats* (1806), in: *Contes de M. le baron de Besenval,* hg. von O. Uzanne, Paris 1881, S. 95–114; Mme de Staël, *Mirza.*

[34] Z. B. F. de Tercy: *Edmond*, in: *Six nouvelles,* Bd. I, Paris 1821, S. 81–150; A. de Bradi: *Fragment d'un voyage en Italie*, in: *Nouvelles,* Bd. III, Paris 1825, S. 3–80. – Nur selten dient die Binnengeschichte einzig der Zerstreuung (z.B. Saintine: *Le Pêcheur d'Ormus*, in: *Jonathan le visionnaire,* Bd. II, Paris & Bruxelles 1825, S. 61–93) oder greift die Form des Halsrahmens auf (z.B. Saintine, *La Vengeance*, ebd.).

[35] Z. B. L.-S. Mercier: *Anecdote historique, tirée d'une ancienne chronique d'Allemagne*, in: *Fictions morales,* Bd. I, S. 58–63; P. Hédouin: *Marie de Boulogne, ou l'excommunication; nouvelle historique*, Paris 1824, S. 1–111.

[36] Siehe W. Segebrecht: „Geselligkeit und Gesellschaft. Überlegungen zur Situation des Erzählens im geselligen Rahmen", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 25 (1975), S. 306–322.

[37] Z. B. F. de Tercy: *La Blanche Iselle, ou le fantôme du château de Valfin* und *La Veillée de la ferme; Histoire de Berthe et de Robert*, in: *Six nouvelles,* Paris 1821.

[38] *Les Six nouvelles* (1784) und *Les Six novelles nouvelles* (1792).

menerzählungen enthalten[39], weisen die Einleitungen zu den übrigen *nouvelles* doch einen rahmenähnlichen Charakter auf. Von Rahmen*erzählungen* im eigentlichen Sinn kann man nur bei einem Wechsel der narrativen Instanz sprechen: Der Erzähler der Binnengeschichte muß eine intradiegetische Figur der Rahmengeschichte sein, deren Erzählung dadurch zu einer metadiegetischen wird.[40] Die *rahmenähnlichen* Einleitungen dagegen gehen auf dieselbe Erzählinstanz zurück wie die nachfolgende Geschichte, ihre ungewöhnliche Länge und vor allem ihre ironische Distanz zur Binnenerzählung spalten diese aber vom Rahmen ab, so daß sie nicht mehr, wie im *conte moral* üblich, der Bestätigung oder dem Beleg des in der Einleitung formulierten moralischen Satzes dienen.[41] Ich werde in diesen Fällen von ‚extradiegetischen' bzw. ‚auktorialen Rahmen' sprechen, da hier der implizite Autor das Wort ergreift, welcher die Erzählung der Binnengeschichte an einen zwar vom Standpunkt der narrativen Niveaus aus mit ihm identischen, hinsichtlich seiner Einstellung zum Erzählten aber divergierenden Erzähler delegiert.

In *Valérie* (1792), Florians einziger pseudophantastischer Erzählung,[42] sind beide Arten von Rahmen, der extra- und der intradiegetische, miteinander gekoppelt. Der Autor betreibt hier ein raffiniertes Vexierspiel, bei dem der Glaube an das Übernatürliche und dessen Widerlegung durch rationale Erklärung ironisch gegeneinander ausgespielt werden. Das oben genannte Verfahren der Einbettung des Phantastischen in einen realistischen Rahmen wird in *Valérie* umgekehrt: Die übernatürlichen Elemente gehören dem Rahmen, die rationale Auflösung der Binnenerzählung an.

In der Einleitung zitiert der Erzähler ausführlich aus historischen Werken, Briefen und Memoiren berühmter Schriftsteller, in denen diese von Phantomen, kettenrasselnden Gespenstern und Geistern erzählen. Seine rhetorische Frage: „Osera-t-on révoquer en doute ce que Plutarque, Pline, d'Aubigné, nous assurent? ou dira-t-on, pour ne pas les croire, que ces hommes avoient l'esprit plus foible que nous?"[43] stellt den Leser vor die Alternative, diese Gewährsleute entweder der Lüge zu bezichtigen oder ihnen eine ausgeprägte psychische Beeindruckbarkeit zuzuschreiben.

[39] *Claudine*, *Camiré* und *Valérie* (alle aus den *Six nouvelles nouvelles*).

[40] Genette, *Die Erzählung*, S. 162–167.

[41] Henri Coulet („Florian et le récit court...", S. 85) zeigt auf, wie die dadurch geleistete Ablösung der Erzählung von ihrer moralischen Funktion den *conte moral* in ein ästhetisches Objekt verwandelt.

[42] Drei andere Erzählungen enthalten zwar auch übernatürliche Elemente, sind aber eindeutig anderen Gattungstraditionen zugeordnet: *Bliombéris* der Ritternovelle, *Zulbar* dem *conte* bzw. der Fabel, *Bathmendi* dem *conte oriental*.

[43] Florian, *Nouvelles*, hg. von R. Godenne, S. 264.

An dieser Stelle bricht der Erzähler die Diskussion bezüglich der Glaubwürdigkeit der genannten Quellen abrupt ab, um eine Geschichte anzukündigen, deren Authentizität er selbst und die Mitbürger der Erzählerin bezeugen könnten. Er berichtet, daß er zu einem Freundeskreis gehört habe, der sich allabendlich auf einem Schloß zu treffen pflegte, um sich Gespenstergeschichten zu erzählen. Obwohl sich alle daran Beteiligten den Anschein gaben, sie nicht ernst zu nehmen, konnten sie ihre innere Anspannung nicht verbergen:

on faisoit quelquefois semblant de rire, mais dans la vérité l'on se mouroit de peur; et souvent celui qui racontoit, saisi d'un tremblement subit, sentoit tout-à-coup sa voix s'altérer, se taisoit, restoit immobile, et n'osoit tourner les yeux ni vers le fond de la grande salle, où l'on croyoit entendre un bruit de ferrailles, ni du côté de la cheminée, d'où il sembloit que quelque chose descendoit.[44]

Die junge Italienerin Valérie, die bisher nicht nur durch ihre außerordentliche alabasterhafte Blässe, sondern vor allem durch die Unerschrokkenheit aufgefallen war, mit der sie den Schauergeschichten der anderen gelauscht hatte, setzt die Anwesenden mit der Behauptung in Erschrekken, selbst ein Gespenst zu sein. Diese Aussage scheint dadurch bestätigt zu werden, daß die Anwesenden tatsächlich in ihrem Gesicht immer mehr Anzeichen dafür zu erkennen glauben, daß sie aus dem Jenseits komme. Ihre Lebensgeschichte hat jedoch ganz und gar nichts Gespenstisches. Sie erklärt vielmehr, warum die anderen Gespenstergeschichten bei ihr keine Furcht ausgelöst hatten: Valérie hat die Erfahrung gemacht, daß es für derartige Vorkommnisse zumeist eine natürliche Erklärung gibt. Sie berichtet, wie sie auf Geheiß ihres Vaters den von ihm erwählten Mann heiraten mußte, daraufhin schwer erkrankte und in einen totengleichen Zustand fiel, aus dem sie durch die Liebkosungen ihres Geliebten erweckt wurde. Die Umstände machten es notwendig, daß sie sich verstecken mußte, bis die Auflösung ihrer Ehe ermöglicht wurde. Als sie während dieser Zeit von ihrer Mutter wiedererkannt und für ein Gespenst gehalten wurde, zog sie es vor, die Illusion aufrechtzuerhalten, um nicht durch eine frühzeitige Enthüllung ihre Position zu gefährden.[45]

Valéries Erzählung kann also keinesfalls die drei in der Einleitung berichteten Beispiele von Geistererscheinungen bestätigen. Die angebliche Untermauerung der als phantastisch erklärten Geschichte durch historische Gewährsleute erweist sich als ein ironisches Spiel, das die Gespen-

[44] Florian, *Nouvelles*, S. 265.

[45] Es ist unverständlich, wie Jean-Baptiste Baronian behaupten kann, *Valérie* sei eines der wenigen Beispiele für eine phantastische Erzählung vor 1800, da die Heldin selbst ein Gespenst sei (*Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris 1978, S. 31).

stergeschichten in den Bereich des Aberglaubens verweist, ohne auf den Reiz der von ihnen evozierten Atmosphäre des Unheimlichen verzichten zu müssen.

Auch Marmontel verwendete in einigen seiner späten *Contes moraux* Rahmenerzählungen. Während für *La Veillée* (1790) und *Les Souvenirs du coin de feu* (1793), wo jeweils mehrere eine einheitliche Moral illustrierende Erzählungen in einen geselligen Rahmen eingebunden sind, eher das *Decameron* Pate gestanden haben dürfte,[46] ist zumindest im Fall von *La Côte des deux amants* (1801) der Einfluß der sehr erfolgreichen Novellen Florians nicht auszuschließen.[47]

Nachdem Marmontel in einigen seiner *Contes moraux* Gebrauch vom Wunderbaren des Feenmärchens gemacht hat, greift er in dieser postum erschienenen Erzählung die zeitgenössische Mode des Gespensterglaubens auf. *La Côte des deux amants* enthält die Legende von den Geistern zweier Liebenden, die nachts an der Stelle spuken, wo sie einst ums Leben gekommen sind. In der Rahmenerzählung, die mehr Raum einnimmt als die Legende selbst, wird Fontenelle als intradiegetische Figur eingeführt. Er erzählt von einer Reise in die Provinz, bei der er von einem Kreis interessierter Bürger über die Unsterblichkeit der Seele befragt wurde. Dabei vertrat er die kartesianische Auffassung, daß die Seele eine unteilbare, einfache Substanz sei, die nicht durch physische Ursachen zerstört werden könne. Was Fontenelle mit Hilfe umständlicher metaphysischer Ausführungen begründet, ist für seine Zuhörer nichts Neues. Als Beleg für die Unzerstörbarkeit der Seele zitieren sie die Legende von den Geistern der beiden Liebenden, deren Klagen man in stürmischen Nächten hören könne. Fontenelle macht gute Miene zum bösen Spiel und hütet sich davor, durch den Hinweis auf eine natürliche Erklärung für dieses Phänomen den Charme der Imagination zu zerstören.[48] So wie der historische Fontenelle sich nicht von den Opernkulissen beeindruk-

[46] Marmontel, der nach 1792 in bescheidenen Verhältnissen in der Normandie lebte, schrieb über den veränderten Ton seiner *Nouveaux contes moraux:* „Tant que mon imagination put me distraire par d'amusantes rêveries, je fis de nouveaux Contes, moins enjoués que ceux que j'avais faits dans les plus beaux jours de ma vie et les riants loisirs de la prospérité, mais un peu plus philosophiques et d'un ton qui convenait mieux aux bienséances de mon âge et aux circonstances du temps." (*Mémoires*, in: *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 430) Nicht zufällig treten in den *Nouveaux contes moraux* die großen Männer des 18. Jahrhunderts auf, mit denen Marmontel in Kontakt gestanden war – ein Hinweis darauf, daß er die vergangenen Sitten des Ancien Régime unter dem Aspekt des für ihn persönlich bedeutsamen Verlustes sah (Freund, *Die moralischen Erzählungen Marmontels*, S. 116f.).

[47] Vgl. Coulet, „Florian et le récit court", S. 85.

[48] „Quoique pénétrant bien la cause de ces illusions, je crus devoir paraître curieux de voir ce que l'on m'annonçait [...]" (*Œuvres complètes,* Bd. VI, S. 216).

ken ließ, weil er wußte, wie die Bühnenmaschinerie funktionierte, läßt er sich nicht von dem allgemeinen Enthusiasmus für die gruselige Geschichte anstecken und behält seine skeptische Haltung bei.

Marmontels Absicht ist aber keine entmystifizierende; er will nicht die Legende rational erklären und damit ihrer Legitimation berauben. Vielmehr stellt er auch Fontenelle in einem ironischen Licht dar, indem er dessen popularisierende Form der Wissensvermittlung aufs Korn nimmt, die eher in selbstgefälliger Zurschaustellung geistreicher Bravourstücke besteht als in profunder Sachkenntnis.[49] Fontenelle tritt als typischer Vertreter einer mechanistischen Konzeption der Welt auf, die versucht, den Einfluß der Materie auf die Seele durch die physikalische Anziehungskraft zu erklären.[50]

Die Darstellung der Provinzbürger als leichtgläubige Menschen mit lebhafter Einbildungskraft schafft auf der einen Seite die Rahmenbedingung für die Einführung des Wunderbaren. Wie Marmontel in seinem Artikel *Merveilleux* ausführt, muß das Übernatürliche durchaus nicht völlig aus der modernen Dichtung verbannt werden. Das Konzept der „vérité relative" ermöglicht es, Gegenstände darzustellen, die außerhalb der alltäglichen Erfahrung liegen: „Le lecteur n'a […] pas besoin que le *merveilleux* soit pour lui un objet de créance, mais un objet d'opinion hypothétique et passagère."[51] Die „vérité relative" bestehe darin

> à ne supposer dans un sujet que le *merveilleux* reçu dans l'opinion du temps et du pays, où l'action s'est passée; en sorte qu'on ne nous donne à croire que ce que les peuples de ce temps-là, ou de ce pays-là, semblent avoir dû croire eux-mêmes.[52]

Auf der anderen Seite stellt die Kontrastierung der leicht entflammbaren Begeisterungsfähigkeit der Provinzbürger mit der skeptisch-distanzierten Haltung Fontenelles ein implizites Plädoyer für erstere dar: Sie sind zwar aus rationaler Sicht im Unrecht, ästhetisch aber im Recht.

[49] „Je disais de mon mieux le peu que j'en savais; mais il fallait encore à tous moments convenir de mon ignorance, et confesser que la nature ne m'avait pas dit son secret" (ebd., S. 203); „je me flattais, je l'avoue, d'avoir bien soutenu ma thèse" (S. 210).

[50] „Bien des gens, et des plus habiles, prétendent qu'à travers des vides immenses, les corps célestes agissent l'un sur l'autre, et que des pôles du monde, et sans aucun milieu, tous ces corps lumineux s'attirent, se balancent par une inconcevable loi." (ebd., S. 209) Der historische Fontenelle war dagegen kein Anhänger der Gravitationstheorie, sondern bekannte sich zeitlebens zu Descartes' Lehre von den *tourbillons*.

[51] Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. XIV, S. 253f.

[52] Ebd., S. 254. – Z.B. erzählt Ussieux in seiner historischen Novelle *Louis de Bourbon* von einem schrecklichen Vorzeichen: Die Gattin des Titelhelden sieht auf einem Porträt ihres Mannes an der Stelle, wo sich sein Herz befindet, Bluttropfen austreten, die sich nicht abwischen lassen. In einer Anmerkung weist Ussieux. darauf hin, daß in der Zeit, in der sich diese Geschichte ereignet habe, der Aberglaube weit verbreitet gewesen sei (*Nouvelles françaises*, Bd. I, 1, Paris 1775).

Auch in Madame de Bradis[53] Novelle *Une Mouche de Corse, histoire tirée de Filippini* (1825)[54] wird die Ungeheuerlichkeit des phantastischen Ereignisses durch einen doppelten Rahmen aufgefangen. Im *récit premier* ist von einer adligen Gesellschaft die Rede, die sich bei schlechtem Wetter auf dem Land langweilt. Der Vorschlag, sich in nostalgischer Manier wie einst am Ofen Geschichten zu erzählen, erweckt wenig Begeisterung, um so mehr, als einer der Anwesenden vorschlägt, daß der berühmte Baron von Farnheim von seinen Forschungsreisen berichten könne. Daß der Baron, der ebenfalls wenig erpicht aufs Erzählen ist, schließlich doch nachgibt, ist nur der Tatsache zu verdanken, daß ein stotternder alter Chevalier zum Besten zu geben droht, wie er 1769 auf Korsika sein Auge verloren hat.

Die Geschichte, die der Baron aus seinem Tagebuch vorliest[55], weist ihrerseits einen Rahmen auf: Auf einer Forschungsreise durch Korsika entdeckt er türkisfarbene Steine; als er sie aufsammeln will, wird er von seinem Führer davor gewarnt, diesen Ort zu entweihen, da sich hier vor genau 657 Jahren eine eigenartige Begebenheit zugetragen haben soll. Es ist die Geschichte der Auflehnung des jungen Bräutigams Peppo gegen seinen Herrn Orso Alamini, der am Tag seiner Hochzeit vom *ius primae noctis* Gebrauch machen will. Anstatt für Orso einen Stier zu fangen, wirft er die dafür bestimmte Schlinge seinem Herrn um den Hals und knüpft ihn am nächsten Baum auf. Orsos Leiche wird ohne kirchliche Zeremonie begraben. Aus Angst, daß der Dämon in ihm wohnt, gräbt man ihn wieder aus, findet aber anstelle seiner sterblichen Hülle nur eine Fliege, die davonfliegt und zu wachsen beginnt, bis sie nach 10 Jahren so groß wie ein Stier geworden ist und jeden Vorbeigehenden verschlingt. Der Hinweis, daß die türkisfarbenen Steine die Knochen der monsterhaften Fliege seien, schließt die Erzählung des Barons ab, bevor die Rückkehr zum *récit premier* die Kommentare der Zuhörer wiedergibt.

Durch die kunstvolle Verschachtelung verschiedener Erzählkonventionen – die ironischen Bemerkungen zur Langeweile einer untätigen Adelsgesellschaft, der wissenschaftliche Diskurs des Barons, die mittelalterliche Legende und die, wenn auch nur potentielle historische Anek-

[53] Agathe Pauline Caylac de Ceylan, comtesse de Bradi (1782–1847).

[54] *Nouvelles*, Bd. I, Paris 1825, S. 213–238. – Die Autorin hatte eine besondere Vorliebe für korsische Stoffe. Von ihr stammen u.a. *Colonna, ou le Beau Seigneur, histoire corse du dixième siècle*, Paris 1825; *L'Héritière corse*; Paris 1823–1825; *Lettre d'une dame grecque, écrite de l'île de Corse*, Paris 1815. – Anton Pietro Filippini war ein korsischer Historiker des 16. Jahrhunderts, der eine Kompilation von korsischen Chroniken verschiedener Autoren von der mythischen Vorzeit bis 1559 verfaßt hatte.

[55] Die Tendenz zum schriftlich fixierten Novellentext gegenüber der mündlichen Tradition der Gattung ist symptomatisch für die Literarisierung der Novelle um 1800.

dote des Chevalier – werden Erzählungen literaturwürdig, die ansonsten nur einen Status als Dokumente des Volksglaubens beanspruchen können, wie sie beispielsweise in Saint-Albins Sammlung *Les Contes noirs, ou les frayeurs populaires, nouvelles, contes, aventures merveilleuses, bizarres et singulières*[56] enthalten sind.

Die Traumerzählung

Eine besondere Form der Rahmenerzählung ist die Traumerzählung. Den Rahmen bildet dabei der Wachzustand, der mehr oder weniger ausführlich am Anfang und/oder am Ende dargestellt wird. Ist die Rahmenebene, wie in den folgenden Beispielen, nur noch in rudimentärer Form vorhanden, befinden wir uns an den Grenzen zum Feld des *conte*, da die Aufrechterhaltung einer ‚Realitätsebene' nur durch einen einzigen Satz oder gar nur Satzteil gewährleistet wird.[57]

Man kann unterscheiden zwischen der markierten Traumerzählung, bei der bereits am Beginn angekündigt wird, daß das Folgende ein Traum ist, und der unmarkierten Traumerzählung, bei der erst das Erwachen am Ende das Vorausgehende als Traum dekuvriert. Diese aus dem *conte oriental* stammende Form hat Voltaire in einigen seiner *contes philosophiques* verwendet.[58] Der Moment des Aufwachens bildet dabei das *dénouement* und beinhaltet gleichzeitig eine aus der allegorischen Deutung des Traums gewonnene Lehre. Im 19. Jahrhundert findet die orientalische Traumerzählung dort noch Verwendung, wo, wie in Saintines Sammlung *Jonathan le visionnaire*, eine enzyklopädische Summe verschiedener Erzähltraditionen angestrebt wird.[59] Es handelt sich dabei um historisierende Gattungszitate und nicht um Vorläufer der phantastischen Literatur.

Louis-Sébastien Merciers *Songes et visions philosophiques* (1790) dagegen sind ein wichtiger Baustein für die Entstehung der Phantastik. Zwar ist der Traum in dem einleitenden Text *De l'Amour* immer noch eine in einen *conte moral* eingebettete allegorische Erzählung[60], in der die

[56] 2 Bde., Paris 1817.

[57] Dies ist einer der Einwände Stanislaw Lems gegen Todorovs Theorie des Phantastischen (S. Lem: „Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen", in: *Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur*, hg. von R. A. Zondergeld, Bd. I, Frankfurt a.M. 1974, S. 102).

[58] Zu *Le Crocheteur borgne* schreibt Voltaire: „L'idée est prise des contes orientaux, où l'on voit souvent ainsi tantôt un rêve pris pour une réalité, tantôt des aventures réelles, mais arrangées d'une manière bizarre, prises pour un rêve par celui qui les éprouve." (zit. nach J. Hellegouarc'h: „Genèse d'un conte de Voltaire", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 176 [1979], S. 8)

[59] Z.B. in *Le Jeune boyard*.

[60] Die Allegorie der Natur verleiht einer deterministischen, von der harmonischen Abstimmung des Universums überzeugten Philosophie Ausdruck.

in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits obsolet werdende Konzeption des Traums als Wirken einer höheren Macht fortwirkt.[61] Die folgenden Texte unterscheiden sich aber mit ihren überraschenden Metamorphosen, ihrer verwirrenden Symbolik und ihrer scheinbaren Akausalität von den allegorisch auslegbaren *contes philosophiques*. Die Tatsache, daß Mercier sie *songes et visions*[62] nannte, zeugt dafür, daß er ihnen einen höheren Grad an Authentizität verleihen wollte, als die unter dem Vorzeichen des Unwahrscheinlichen stehende Bezeichnung *conte* suggeriert hätte.

Der Rahmen reduziert sich in den *Songes et visions* auf eine kurze, oft nur formelhafte Einleitung und die Rückkehr zum Wachzustand.[63] Der Einleitungsformel kann eine thematische Einstimmung vorausgehen, welche die Tagesreste für die im Traum durchgespielte ‚phantastische' Variation des angegebenen Themas liefert.[64] Das Erwachen wird meist durch eine überraschende Wendung ausgelöst: In *Le Blason* träumt der Erzähler, daß er unendlich reich ist und überall sein Wappen anbringen läßt. Er wacht auf, nachdem ihm zu Ohren gekommen ist, daß seine Tochter vom Sohn des Dorfvogts geschwängert wurde. In *Administrateur d'Hôpital* weicht die apokalyptische Stimmung des Jüngsten Gerichts einem sarkastischen Schluß: Eine Stimme verkündet, daß Gott alle Sünder losspricht bis auf einen: nicht Luzifer, nicht Judas oder einen der anderen Sünder, die Dante auf den Grund des Infernos verbannt hat, sondern einen Hospitalverwalter.

Was die Träume in Merciers *Songes et visions philosophiques* zu wahrhaft onirischen Gebilden, zu Vorboten der Romantik werden läßt, sind die häufigen Verwandlungen. In *L'Opulence* z.B. wird der Erzähler von einem Chemiker auf einen Hügel geführt. Dort sieht er, wie ein sich nä-

[61] Nach Manfred Engel konzipieren die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominierenden Traumdiskurse den Traum entweder als einen gegenüber dem Wachsein defizitären Zustand oder als ein natürlich bedingtes, rational erklärbares Phänomen. Er weist darauf hin, daß die literarische Traumdarstellung der Aufklärung konservativer sei als die aufklärerische Traum*theorie* („Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur", *Scientia Poetica* 2 [1998], S. 97–128).

[62] Der zweite Teil beinhaltet *visions*; diese unterscheiden sich inhaltlich aber nicht von den *songes*.

[63] Obgleich sowohl der Rahmen als auch der Traum auf dasselbe Ich zurückgehen, ist es hier berechtigt, von einem Wechsel der narrativen Instanz zu sprechen, da das wache Ich keinen Zugriff auf das träumende Ich (und umgekehrt) hat.

[64] Z.B. in *Administrateur d'Hôpital*: „Je méditais sur les importantes fonctions d'administrateur d'hôpital, sur le bien sacré des pauvres, sur l'intégrité sévère de la conduite d'un tel dépositaire, & sur cette sensibilité renaissante qui doit caractériser encore toutes ses actions [...] et j'eus le songe ou plutôt la vision suivante." (Mercier: *Songes et visions philosophiques*, Bd. II, Paris 1790, S. 186)

hernder Mann vom Blitz erschlagen wird und zum Stein des Weisen verbrennt. Nicht anders ergeht es dem Chemiker selbst, als er diesen ergreifen will. Der Erzähler nimmt den von ihm hinterlassenen, noch ungleich wertvolleren Stein an sich, dessen magische Kraft ihn in die Lage versetzt, Töpfe in Gold zu verwandeln. Um sein Glück vollkommen zu machen, heiratet er. Eines Tages jedoch nehmen Vampire sein gesamtes Mobiliar mitsamt dem Stein mit; seine Frau verläßt ihn; ein kleiner Vampir saugt ihn aus:

Il se gonfloit sur mon corps à mesure que je maigrissois; il me dessécha des pieds à la tête en se remplissant de mon sang, & je devins si léger que le vent m'emporta de dessus mon lit magnifique aux riches courtines, & que je sortis par la fenêtre. Je voltigeai quelque temps dans l'air, & je tombai sur un rocher nu, qui, par bonheur, servit à m'éveiller.[65]

Zwar lassen sich in diesem Traum unschwer bekannte Versatzstücke der griechischen, mittelalterlichen und neuzeitlichen Mythologie erkennen – der Phönix aus der Asche, der Stein der Weisen, König Midas, der Vampirismus –, ihre neuartige Verbindung widersetzt sich aber einer eindeutigen allegorischen Deutung.

Viele der *Songes et visions philosophiques* enthalten apokalyptische Visionen: Städte schmelzen wie Wachs[66] (*Administrateur d'Hôpital*); ein Komet stürzt in einem Feuerregen auf die Erde, Sonne und Sterne erlöschen (*Vision première*); verzweifelte Menschen messen nach der Sintflut die Wassertiefe und zucken beim geringsten Donnergrollen verängstigt zusammen (*Les Tours*); der Erzähler sieht sich beim jüngsten Gericht „enchaîné dans une stupeur immobile, qu'un silence éternel & profond m'environnoit" (*Le dernier jour*); in einer Wüstenlandschaft erblickt er ein Wesen mit fahler, faltiger Haut und tief liegenden, wie schwaches Feuer glimmenden Augen auf sich zukommen; es zeigt ihm ein weibliches Monster, das unaufhörlich kleine Ungeheuer mit eisernen Mäulern ausspuckt, welche rasch heranwachsen und gierig alles verschlingen, was ihnen begegnet (*L'Envie*).

Obwohl in vielen Fällen ein klares allegorisches Muster erkennbar ist, gehen Merciers häufig schockierende Bilder über das Vorbild des *conte philosophique* hinaus. Weit mehr als die serielle Entfaltung einer eingangs gestellten Prämisse, weisen sie durch ihre assoziative Akkumulation rätselhafter Bilder und Vorgänge auf die romantische Traumerzählung vor-

[65] Ebd., S. 115. Die zitierte Stelle bildet gleichzeitig den Schluß der Erzählung. Es ist der einzige Hinweis darauf, daß es sich um einen Traum handelt.

[66] Vgl. Micha 1,4: „Daß die Berge unter ihm schmelzen und die Täler sich spalten, gleichwie Wachs vor dem Feuer zerschmilzt."

aus, die mit Nodiers *Smarra ou les démons de la nuit* (1821) Eingang in die französische Literatur findet.[67]

In *Smarra* ist das Rahmenschema nur noch eine literarische Konvention; es verliert dadurch seine das Phantastische bändigende, beruhigende Funktion. Nodier widmet, im Gegensatz zu Mercier, dem Hinübergleiten seines Ich-Erzählers Lorenzo in den Traum große Sorgfalt. Wie Wolfgang Theile in seiner Analyse des Prologs schreibt, verselbständigt sich der anfangs herkömmlich erzählende Dialog „in eine Welt halb- und unbewußter Gedanken, die Lorenzo als ‚conversation magique' wie ein Schwarm von Sylphen umschwirren."[68] In gleicher Weise wird das Erwachen als eine diffuse Zone zwischen Traum und Wachzustand geschildert, in der sich die Schreckgespenster des Alptraums mit der Stimme von Lorenzos Geliebter Lisidis vermischen.

Der Traum selbst ist gekennzeichnet durch einen ständigen Wechsel der narrativen Niveaus, welche logisch nicht mehr voneinander getrennt werden können. Das Traumsubjekt löst sich in eine Abfolge instabiler Identitäten auf, welche die Unvereinbarkeit mit den Koordinaten der empirischen Welt in einem Maße übersteigt, daß jede rationale Erklärung im Bereich des Unmöglichen bleiben muß. Lorenzo, der sich im Traum in Lucius, den Erzähler von Apuleius' *Asinus aureus,* verwandelt hat, begegnet seinem verstorbenen Freund Polémon; dieser erzählt ihm, wie ihn die Zauberin Méroé dem Dämon des Alptraums, Smarra, ausgeliefert hat. Unvermutet beschuldigt er Lucius einer Bluttat, was zur Folge hat, daß dieser kurz darauf – als Mörder Polémons! – enthauptet wird. Lucius' emporschwebende Seele sieht aus der Vogelperspektive auf die Hinrichtungsszene herab, bei der nun wiederum Polémon seine Stelle auf dem Richtblock eingenommen hat.

Wie auch Merciers *Songes et visions philosophiques* ist *Smarra* kein phantastischer Text. Dadurch, daß die übernatürlichen Ereignisse von Anfang an als Traum kenntlich gemacht sind, können sie nicht als real aufgefaßt werden. Diese Einschätzung ergibt sich auch aus Nodiers eigener Typologie der *histoire fantastique,* die folgende Formen unterscheidet:

> Il y a l'histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les contes de fées de Perrault [...]. Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve. Il y a l'histoire fantastique vraie, qui [...] ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices

[67] R. A. G. Pearson: „Poetry or psychology? The representation of dream in Nodier's *Smarra*", *French Studies* 36, no. 4 (1982), S. 411.

[68] W. Theile: *Immanente Poetik des Romans,* Darmstadt 1980, S. 72.

à la raison; et j'entends par l'*histoire fantastique vraie* [...] la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde.[69]

Smarra muß demnach der Kategorie der „histoire fantastique vague" zugeordnet werden: Das Traumgeschehen ist isoliert von der Welt des Faktischen, die ihm die für das Phantastische notwendige Beglaubigung des materiell Unmöglichen geben könnte.

Dennoch stellt *Smarra* eine wesentliche Neuerung dar. Weder läßt die Traumdarstellung die Ereignisse als phantasievolle Einkleidungen einer in die Sprache der Vernunft übersetzbaren Erfahrung erkennen, wie im *conte philosophique*, noch diskreditiert sie sie, wie im *conte de fées*, als belanglose, da irreale Hirngespinste, die sich bei der Rückkehr in die Realität in Nichts auflösen. Die ungleich stärkere Wirkung der alptraumhaften Visionen in *Smarra* ist zum einen durch die schon genannten Spuren bedingt, die der Traum im Bewußtsein hinterläßt, zum anderen durch eine neue, romantische Konzeption der Sprache.

Nodier hat die Bedeutung seiner Erzählung in ihrer sprachlichen Gestalt gesehen. Im Vorwort behauptet er, lediglich der Übersetzer eines kroatischen Textes zu sein, dessen Autor versucht habe, eine zusammenhangslose Folge von Traumbildern in eine narrative Struktur zu überführen:

L'artifice le plus difficile du poète est d'avoir enfermé le récit d'une anecdote assez soutenue, qui a son exposition, son nœud, sa péripétie et son dénouement, dans une succession de songes bizarres dont la transition n'est souvent déterminée que par un mot.[70]

Die Handlung des „poème" habe er jedoch bald als belanglos erkannt; das Interesse des Textes bestehe vielmehr in den „prestiges d'une imagination qui étonne" und „la hardiesse incroyable d'un style qui ne cesse jamais cependant d'être élevé, pittoresque, harmonieux."[71]

Die Besonderheit dieses Stils besteht indes nicht allein in den Abweichungen von der ‚normalen' Sprachverwendung, sondern darin, daß er den Text zu einer „immanenten poetologischen Reflexion" macht.[72] In

[69] *Histoire d'Hélène Gillet* (1832), in: *Contes*, S. 330f. – Zu Nodiers in erster Linie terminologischen, in seiner Erzählpraxis aber kaum nachweisbaren Abhängigkeit von Diderots Epilog zu *Les Deux amis de Bourbonne* siehe L. M. Porter: „The narrative art of Nodier's *Contes*: Diderot's contribution to the quest for verisimilitude", *Romanic Review* 63 (1972), S. 272–283.

[70] Nodier, *Contes*, S. 34. – Zur Interpretation dieser Stelle vgl. Pearson, „Poetry or psychology?", S. 415.

[71] Nodier, *Contes*, S. 35f.

[72] Theile, *Immanente Poetik des Romans*, S. 71.

Smarra präsentiert sich die Narration nicht als Wiedergabe eines – wenn auch imaginierten – Geschehens, sondern generiert sich selbst aus der Sprache heraus, indem einzelne Wörter ‚Drehscheiben' bilden, welche plötzliche Szenenwechsel, Metamorphosen und erzähllogische Inkompatibilitäten nach sich ziehen.[73]

Der Traum befreit sich von der Allegorie; er wird als Darstellung einer Realität sui generis zu einem autonomen literarischen Thema. Nodier hat in seinem zweiten Vorwort von 1832 auf die Realität der Träume („ces féeries du sommeil, cent fois plus lucides pour moi que mes amours, mes intérêts et mes ambitions"[74]) als ein literarisch noch unerschlossenes Terrain aufmerksam gemacht:

> Ce qui m'étonne, c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses œuvres des fantaisies du poète endormi, ou du moins qu'il ait si rarement avoué son emprunt, car la réalité de cet emprunt dans les conceptions les plus audacieuses du génie est une chose qu'on ne peut pas contester.[75]

Weil die Inkompatibilität des Traums mit den Gesetzen der Ratio neue Ausdrucksmöglichkeiten erfordert, faßt Nodier den von der Kritik geäußerten Vorwurf des Mangels an Klarheit, Präzision, Einheit und Logik als Lob auf:

> On a jugé que la fable n'était pas claire; qu'elle ne laissait à la fin de la lecture qu'une idée vague et presque inextricable; que l'esprit du narrateur, continuellement distrait par les détails les plus fugitifs, se perdait à tout propos dans des digressions sans objet; que les transitions du récit n'étaient jamais déterminées par la liaison naturelle des pensées, *junctura mixturaque*, mais paraissaient abandonnées au caprice de la parole comme une chance du jeu de dés; qu'il était impossible enfin d'y discerner un plan rationnel et une intention écrite. [...] c'est l'éloge que j'aurais voulu. Ces caractères sont précisément ceux du rêve.[76]

Smarra besitzt, wie wir gesehen haben, keine durch die Unentschiedenheit des Phantastischen hervorgerufene antithetische Struktur. Darüber hinaus schließen der Verzicht auf handlungslogische Motivierung, das Ausbleiben einer Schlußorientierung und das Fehlen einer ‚Einheit der Handlung' die Traumerzählung generell aus dem Feld der Novelle aus.

Roger Bozzetto hingegen ordnet *Smarra* dem Typus der ‚romantischen phantastischen Novelle' zu. Diese ließe durch die Verlagerung ins

[73] Auch im Vorwort zur zweiten Ausgabe (1832) unterstreicht Nodier den sprachlichen Aspekt: *Smarra* sei vor allen Dingen eine Stilübung gewesen: „une étude, un centon, un pastiche des classiques" (*Contes*, S. 40); „Mon travail sur *Smarra* n'est donc qu'un travail verbal, l'œuvre d'un écolier attentif" (S. 41).

[74] Nodier, *Contes*, S. 39.

[75] Ebd.

[76] Ebd., S. 43.

Onirische weder das Aufkommen eines echten Konflikts noch des Horrors zu; statt dessen ermögliche sie in der Konzeption des Traums als eines ‚zweiten Lebens' eine harmonische Auflösung:

Moins qu'une volonté de subversion des choses et de leurs représentations, ces textes insistent sur une dimension, presque impalpable, de l'existence: l'onirique, l'idéal, la surnature sont liés au rêve comme dans les [sic] merveilleux.[77]

Die ‚romantische' phantastische Novelle grenzt Bozzetto von der – zeitlich späteren! – ‚klassischen' phantastischen Novelle ab, in der das Phantastische im Sinne der oben genannten Definition wirksam wird. Diese Unterscheidung ist terminologisch insofern problematisch, als sie ‚romantisch' im Sinne eines Epochenbegriffs verwendet, ‚klassisch' hingegen im Sinne einer wie auch immer gearteten vorbildlichen, nicht mehr zu überbietenden Ausprägung der Gattung. Im Gegensatz dazu hat die dreifache Opposition von pseudophantastisch vs. phantastisch, *conte* vs. *nouvelle* und vormodern vs. modern den Vorzug, daß sie zum einen die Vermengung von Strukturmerkmalen und Epochenbezeichnungen vermeidet[78] und zum anderen die Filiation aus den Erzählformen des 18. Jahrhunderts transparent macht. Wenn die in diesem Kapitel genannten Texte von Genlis, La Serrie, Florian, Marmontel und Bradi als vormoderne pseudophantastische Novellen bezeichnet werden können, dann ist *Smarra* als moderne pseudophantastische Erzählung (*conte*) einzuordnen.

6.2 Das Phantastische

Die vormoderne phantastische Novelle: Cazotte: Le Diable amoureux

Gemäß dieser Terminologie müßte *Le Diable amoureux*, sofern es sich tatsächlich um einen phantastischen Text handelt, aufgrund seiner frühen Entstehungszeit eine vormoderne phantastische Novelle sein. Ungewöhnlich ist bereits die von Cazotte gewählte Gattungsbezeichnung *nouvelle*. Ein Werk mit nicht rational erklärten übernatürlichen Elemen-

[77] Bozzetto, „La Nouvelle française au 19ᵉ siècle: le cas de la nouvelle fantastique«, S. 93.

[78] Bozzetto hat auch das Problem, daß er innerhalb der klassischen phantastischen Novelle eine eigene Rubrik aufmachen muß, um darin die in der Romantik entstandenen Novellen unterzubringen. Nicht von ungefähr vergißt er, diese Gruppe näher zu definieren (ebd., S. 94f.). Umgekehrt werden Verfahren der ‚romantischen phantastischen Novelle' wie das Arbeiten mit Rahmen und der *retour en arrière* von Autoren verwendet, die nicht den romantischen Zirkeln angehören.

ten wurde im 18. Jahrhundert üblicherweise *conte* genannt,[79] so wie es auch bei den zeitgenössischen Rezensenten der Fall ist.[80] Das Appellativum *nouvelle* gebrauchte Cazotte sonst nur noch für drei andere seiner Erzählungen, *Le Lord impromptu, nouvelle romanesque* ; *Rachel, ou la belle juive, nouvelle historique espagnole* und *L'Honneur perdu et recouvré en parti et revanche, ou Rien de fait, nouvelle héroïque*, alle drei ohne übernatürliche Elemente.[81] Im *Avis au lecteur* und im *Epilogue* spricht er in bezug auf *Le Diable amoureux* nur von „ouvrage“ oder „récit“. Daß er offenbar die Bezeichnung *conte*, die er für viele andere seiner Erzählungen mit übernatürlichen Elementen verwendet,[82] vermeidet, spricht dafür, daß die Wahl von *nouvelle* eine bewußte Option ist, welche die Aufmerksamkeit des Lesers auf die realistischen Elemente lenken soll.[83] Als Leitfaden für die folgende Inhaltsanalyse soll daher die Frage dienen, inwiefern sich in *Le Diable amoureux* eine realistische und eine dazu in offenkundigem Widerspruch stehende Ebene ausfindig machen lassen.

Am Beginn der Novelle mischt sich der Held Alvare in ein Gespräch über die Kabbalistik ein. Seine Einstellung ist eher die des Unwissenden als die des Skeptikers. Gegenüber seinem Kameraden Soberano erklärt er, nicht die geringste Beziehungen zum Übernatürlichen zu haben:

Je ne connais rien des esprits, à commencer par le mien, sinon que je suis sûr de son existence. Quant aux métaux, je sais leur valeur d'un carlin au jeu, à l'auberge et ailleurs, et ne peux rien assurer ni nier sur l'essence des uns et des autres, sur les modifications et impressions dont ils sont susceptibles.[84]

Während er zugibt, zumindest eine Ahnung davon zu haben, daß es eine höhere, die Begrenztheit des alltäglichen Wissens übersteigende Sphäre gebe, macht ihn Soberanos Beschwörung des unsichtbaren Luftgeistes Calderon, welcher auf seinen Befehl seine Pfeife anzündet, mit einem Schlag zu einem Wißbegierigen, der seine Initiation kaum erwarten kann.

Dieser Einbruch des Phantastischen in die Welt der Normalität ist nur die erste Phase in einer Folge immer unheimlicherer Ereignisse. Den Höhepunkt bildet eine Teufelsbeschwörung in den Ruinen von Portici,

[79] Auch Florian gebraucht für sein orientalisches Märchen *Zulbar* den Untertitel *nouvelle*, der aber durch die konsequente Verwendung der Bezeichnung *nouvelle* in seinen beiden Erzählsammlungen bedingt ist.

[80] Vgl. Rieger, *Jacques Cazotte*, S. 150.

[81] Zu der allegorischen Bedeutung des Zauberspiegels in *Rachel* s. o., S. 337.

[82] Z. B. *La Patte du chat. Conte zinzimois; Le Plaisir. Conte moral; La Belle par accident, conte de fées; Le Fou de Bagdad, ou les Géants. Conte antédiluvien.*

[83] Vgl. G. Décote: *L'Itinéraire de Jacques Cazotte (1719–1792)*, Genève 1984, S. 185, und Rieger, *Jacques Cazotte*, S. 150. Beide weisen auf den psychologischen Realismus von *Le Diable amoureux* hin.

[84] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 316.

bei der Alvare unter der Anleitung von Soberano Beelzebub persönlich in Gestalt eines Kamels erscheinen läßt. Dieses spuckt auf seinen Befehl ein Hündchen aus, welches sich zuerst in einen Pagen, danach in eine Sängerin verwandelt. Während die furchterregende Gestalt des Kamels Alvare noch in kalte Schweißausbrüche versetzte, gewinnt er, nachdem er seiner neugewonnenen magischen Kräfte gewahr geworden ist, rasch seine Geistesgegenwart wieder und zaubert ein prachtvolles Festmahl für seine verblüfften Freunde herbei, die fast mehr von seiner Kaltblütigkeit als von den phantastischen Szenenwechseln beeindruckt sind. Viel zu erregt, um die prickelnde Stimmung des Festes genießen zu können, gelingt es ihm erst wieder, über sein Abenteuer nachzudenken, als er auf den Wagen wartet, der die Gesellschaft nach Neapel zurückbringen soll: „je conclus que je venais de sortir du plus mauvais pas dans lequel une curiosité vaine et la témérité eussent jamais engagé un homme de ma sorte."[85]

Die Rückkehr in die Stadt bedeutet gleichzeitig eine graduelle Rückkehr zur Realitätsebene. Alvare verläßt die phantastischen Räume des Festessens und kehrt in die Welt zurück, in der er zuvor gelebt hat. Zurück bleibt einzig der Page, der sich mittlerweile in eine zauberhafte junge Frau namens Biondetta verwandelt hat.

Die folgenden Episoden lassen immer mehr in Vergessenheit geraten, daß Biondetta eine Metamorphose des „chameau horrible" war. Gleichwohl erinnert sie ihn, explizit oder implizit, wiederholte Male daran, daß ihr Status nicht der eines gewöhnlichen menschlichen Wesens ist. So behauptet sie, eine Sylphide gewesen zu sein, die aus Liebe zu ihm den Körper einer Sterblichen angenommen habe.[86] Sie legt zu Alvares Erstaunen ungewöhnliche Kenntnisse über die Wissenschaft der Zahlen an den Tag, als sie ihm verrät, wie er die Spielbank sprengen kann:

il n'y a point de hasard dans le monde: tout y a été et sera toujours une suite de combinaisons nécessaires que l'on ne peut entendre que par la science des nombres dont les principes sont, en même temps, et si abstraits et si profonds, qu'on ne peut les saisir si l'on n'est conduit par un maître; mais il faut avoir su se le donner et se l'attacher. [...] L'enchaînement des nombres fait la cadence de l'Univers, règle ce qu'on appelle les événements fortuits et prétendus déterminés, les forçant, par des balanciers invisibles, à tomber chacun à leur tour, depuis ce qui se passe d'important dans les sphères éloignées, jusqu'aux misérables petites chances qui vous ont aujourd'hui dépouillé de votre argent.[87]

[85] Ebd., S. 325.
[86] Zu den Sylphen siehe Décote, S. 273f.
[87] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 336.

Ihre „tirade scientifique“[88] löst bei Alvare die Erinnerung an seine erste Begegnung mit ihr aus, „un léger frisson, un peu de cette sueur froide qui m'avait saisi sous la voûte de Portici“.

Auf der Reise zu seiner Mutter Doña Mencias, von der er die Erlaubnis einholen möchte, Biondetta zu heiraten, wird Alvare mit weiteren übernatürlichen Phänomenen konfrontiert: Biondetta behauptet, daß Soberanos Freund Bernardillo sie durch von ihm geschaffene Geister („fantômes“) beobachten und verfolgen lasse[89]; sie erzählt von Gerüchten, wonach ein Kobold einen Hauptmann der königlichen Garde habe entführen lassen; ihr Herz schlägt übermäßig stark an einer Stelle, wo man es viel weniger spüren müßte; sie begegnen Zigeunerinnen, die genauestens über Alvare Bescheid wissen.

Kurz vor dem Ziel erfährt Alvare, daß seine Mutter aus Kummer über seinen liederlichen Lebenswandel todkrank geworden sei. Als er in der darauffolgenden Nacht endlich auf Biondettas Liebeswerben eingeht, zeigt sie sich in ihrer wahren teuflischen Gestalt. In dem Moment, in dem er der schrecklichen Fratze des Kamelkopfes ins Auge sehen muß, wacht er auf und erblickt seinen Wirt Marcos, der ihm mitteilt, daß Biondetta schon weitergereist sei. Doch nicht nur die erneute Erscheinung Beelzebubs scheint niemals stattgefunden zu haben. Als Alvare seine Mutter wiedersieht, die bei bester Gesundheit ist, erfährt er, daß Marcos ebensowenig existiert wie eine Anzahl weiterer Personen, denen er auf seinen Reisen mit Biondetta begegnet war.

Die verschiedenen Manifestationen des Übernatürlichen, die eine breite Skala von Reaktionen – von Ungläubigkeit und Erstaunen bis hin zu Angst und Panik – auslösen, führen zu einer ständigen Verunsicherung des Lesers, der, ähnlich wie der Protagonist, die phantastischen Erscheinungen in Portici angesichts der realistischen Schilderung der Reisen des Paares durch Italien und Spanien mit der Zeit vergißt.[90] Die zweite Erscheinung des Teufels weist daher die schon erwähnte ‚Plötzlichkeit' auf, ohne die nach Charles Grivel das Phantastische nicht möglich sei.

[88] Ulrich Döring sieht gerade in dieser Äußerung eine Bestätigung seiner These, daß Biondetta nicht auf den Rationalismus der Aufklärung reduziert werden dürfe, sondern auch irrationale Tendenzen verkörpere (*Reisen ans Ende der Kultur*, Frankfurt a. M. u. a. 1987, S. 44). Nichts läßt aber darauf schließen, daß die Zahlen, von denen hier die Rede ist, in metaphorischem Sinne und nicht im mathematischen zu verstehen seien (vgl. Décote, der in dieser Passage eine materialistische Theorie des Universums sieht [S. 293]).

[89] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 354.

[90] Vgl. I. Bessière: „C'est dans la mesure où ce diable n'accomplit pas de miracles, mais agit dans le quotidien, que le fantastique devient possible“ (*Le Récit fantastique*, S. 93), und S. Ducas-Spaës: „*Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte“, *L'École des lettres* 84, no. 10 (1993), S. 128.

Grivel hat Kritik an dem unvermittelten Nebeneinander von rationaler und überrationaler Ordnung als alleinigem Kriterium zur Bestimmung des Phantastischen geübt. Seiner Theorie zufolge trägt das Zusammenwirken mehrerer Elemente zur Erzeugung des Phantastischen bei: das Unbekannte, der Bruch, die Intensität (der die ‚Plötzlichkeit' zugeordnet ist) und die ‚negative Superlativität' bzw. der ‚schlimmste Fall' („le pire").[91] Letzterer könne nichts anderes sein als der Tod, welcher sich im Horror ausdrücke:

Il n'y a de fantastique que d'horreur. [...] La mort est ce de quoi il est question dans le fantastique, par excellence, et son intervention – aux conditions fixées – signifie «horreur».[92]

Alvares Reaktion kommt dem Horror schon sehr nahe: Er erstickt beinahe:

À ce nom fatal, quoique si tendrement prononcé, une frayeur mortelle me saisit; l'étonnement, la stupeur, accablent mon âme: je la croirais anéantie si la voix sourde du remords ne criait au fond de mon cœur. Cependant, la révolte de mes sens subsiste d'autant plus impérieusement qu'elle ne peut être réprimée par la raison.[93]

Je me précipite: je me cache sous le lit, les yeux fermés, la face contre terre. Je sentais battre mon cœur avec une force terrible: j'éprouvais un suffoquement comme si j'allais perdre la respiration.[94]

Le Diable amoureux erfüllt darüber hinaus auch die fünfte von Grivel als unabdingbar genannte Bedingung für das Phantastische, die Visualisierung:

Je ne puis bien ‚appréhender' – sens d'angoisse – que ce que mon œil embrasse et saisit; fantastique est la notion d'un spectacle; le développement textuel propre à la construction dont nous parlons implique son déploiement visuel ou imaginaire.[95]

Nicht Biondettas Worte „Je suis le Diable, mon cher Alvare, je suis le Diable" lösen den Horror aus, sondern erst ihre sichtbare Verwandlung in das Kamel:

au lieu d'une tête ravissante, que vois-je? Ô ciel! c'est l'effroyable tête de chameau. Elle articule d'une voix de tonnerre ce ténébreux *Che vuoi* qui m'avait

[91] Grivel, „Horreur et terreur... ", S. 170–187.
[92] Ebd., S. 177.
[93] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 370.
[94] Ebd., S. 371.
[95] Grivel, „Horreur et terreur...", S. 174.

tant épouvanté dans la grotte, part d'un éclat de rire humain plus effrayant encore, tire une langue démesurée...[96]

Die zweite Erscheinung des Kamels findet nicht in einem entsprechend vorbereiteten Rahmen, wie anfangs den Ruinen von Portici statt, sondern in einem gewöhnlichen Herbergszimmer. Der Verzicht auf den ‚unheimlichen Ort' ist ein Merkmal, das erst die phantastische Novelle der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts systematisch ausschöpfen wird, um den radikalen Bruch zwischen dem Realen und dem Überrealen zu intensivieren.[97]

Auch der Schluß der Novelle entspricht mit seiner Verweigerung einer eindeutigen Entscheidung für die rationale oder die irrationale Ordnung den Voraussetzungen des Phantastischen. Cazotte entwickelt hier eine raffinierte Strategie, indem er gleich mehrere Erklärungen für die rätselhaften Erlebnisse seines Helden anbietet. Zunächst vermutet Alvare, daß er alles nur geträumt habe: „Tout serait-il faux dans le songe affreux que je viens de faire?"[98] Dieser Gedanke war ihm schon einmal gekommen, als Biondetta ihm erzählt hatte, daß sie sich durch ihre Menschwerdung den Haß der Geister und Nekromanten zugezogen habe:

Je ne concevais rien de ce que j'entendais. Mais qu'y avait-il de concevable dans mon aventure? Tout ceci me paraît un songe, me disai-je; mais la vie humaine est-elle autre chose? je rêve plus extraordinairement qu'un autre, et voilà tout.[99]

Diese Hypothese würde den gesamten Text zu einer Traumerzählung machen. Dagegen spricht die genaue Beachtung der Konventionen realistischen Erzählens, wie sie zu Cazottes Zeit üblich waren. Nimmt man hingegen an, daß Alvare nur einen Teil seiner Abenteuer geträumt hat, gerät man ebenfalls in eine Aporie, da sich weder Beginn noch Ende des Traums mit schlüssigen Argumenten angeben lassen.[100] Die Traumhypo-

[96] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 371.

[97] Bozzetto, „La Nouvelle française...", S. 96.

[98] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 374.

[99] Ebd., S. 347.

[100] Der Moment, in dem Alvare von Marcos aus seinem vermeintlichen Traum von den leuchtenden Schnecken geweckt wird, kann nicht das Ende des Traums markieren, da Marcos, wie sich später herausstellt, gar nicht existiert. Noch weniger eindeutig ist der Beginn des Traums. Marcos behauptet, Alvare habe allein geschlafen; dieser findet auch das Netz nicht, mit dem Biondetta seine Haare zusammengebunden hat. Aufgrund der von seiner Mutter gelieferten Fakten muß der Traum schon viel früher begonnen haben. Es bietet sich der Moment an, in dem Alvare auf dem Weg nach Venedig eingeschlafen war. Dieses Einschlummern erschien Doña Mencias aus der Rückschau unnatürlich: „et ma mère, par la suite, réfléchissant un jour sur mes aventures, prétendit que cet assoupissement n'avait pas été naturel." Daß dies ein wichtiger Moment der Erzählung ist, zeigen die Änderungen, die Cazotte gegenüber der ersten Ausgabe des *Diable amoureux*

these kann daher allenfalls für einen oberflächlichen Leser eine Konzession an die Romanästhetik des 18. Jahrhunderts sein.[101]

Eine zweite Erklärung bietet der von Doña Mencias zu Rate gezogene Doktor Quebracuernos an.[102] Dieser weist Alvares Erlebnisse weder eindeutig dem Traum noch der Realität zu. Aus seinen Worten geht zunächst hervor, daß er Alvares Erzählung für ein tatsächliches Geschehen hält:

vous venez d'échapper au plus grand péril auquel un homme puisse être exposé par sa faute. Vous avez provoqué l'Esprit malin, et lui avez fourni, par une suite d'imprudences, tous les déguisements dont il avait besoin pour parvenir à vous tromper et à vous perdre.[103]

In einem weiteren Schritt erklärt er Alvares Erlebnisse als Illusion – eine Illusion, wohlgemerkt, nicht nur für Alvare, sondern auch für den Teufel selbst: „ainsi son prétendu triomphe et votre défaite n'ont pas été pour vous et pour lui qu'une *illusion* dont le repentir achèvera de vous laver."[104]

von 1772 vorgenommen hat: Dort hieß es an dieser Stelle: „il [mon rêve] fut d'ailleurs si long que ma mere un jour, par la suite, en réfléchissant sur mes aventures, prétendit que mon assoupissement n'étoit pas naturel" (zit. nach der kritischen Ausgabe von Annalisa Bottacin, *Le Diable amoureux*, Milano 1983, S. 78). Doña Mencias Schlußfolgerungen bezüglich der Unnatürlichkeit dieses Schlafes leiten sich hier von der ungewöhnlichen Länge des Schlafes ab. In der Ausgabe von 1776 dagegen wird die Art der Beziehung durch den Anschluß mit „et" (statt „que") („*et* ma mère, par la suite, ...") offen gelassen. Eine weitere Änderung: In der Version von 1772 liest man: „Enfin, je ne me réveillai que sur le bord du canal sur lequel on s'embarque pour aller à Venise." In der von 1776 dagegen: „Enfin, quand je m'éveillai, j'étais sur les bords du canal [...]": dies suggeriert, daß sich Alvare beim (vermeintlichen?) Erwachen *plötzlich* an einem anderen Ort befindet und daß diese Ortsveränderung eine unerklärliche Ursache hat. In der ursprünglichen Version dagegen hat das Aufwachen am Ufer des Kanals nach Venedig nichts Erstaunliches, da Alvare in einer Kutsche geschlafen hatte.

Noch am plausibelsten wäre es, den Traum mit dem Beginn der Teufelsbeschwörung in Portici anzusetzen, da von diesem Moment an die phantastischen Ereignisse eintreten. Im Text gibt es aber keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß dieser Zeitpunkt mit dem Übergang in einen Traum assoziiert werden könnte – ganz abgesehen davon, daß auch dann immer noch ungeklärt bliebe, welche Bewandtnis es mit dem von Soberano angerufenen Luftgeist Calderon hat.

[101] Vgl. Rieger, *Jacques Cazotte*, S. 137.

[102] Dieser kommt in der Ausgabe von 1772 noch nicht vor, ebensowenig wie die Bauernhochzeit. Die Erzählung endet dort etwas abrupt, indem kurz vor Erreichen des elterlichen Schlosses die Pferde durchgehen; ein Blick auf Biondetta läßt Alvare mit einem Schlag erkennen, daß er besessen ist. Er bringt sie durch eine Beschwörungsformel zum Verschwinden und sieht am Himmel eine Wolke, die die Gestalt eines Kamels hat. Es folgt die Wiederbegegnung mit der Mutter, deren tröstende und belehrende Worte in der Fassung von 1777 teilweise Quebracuernos in den Mund gelegt sind.

[103] *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 375.

[104] Ebd., S. 376.

Und schließlich verknüpft er Wirklichkeit und Illusion dergestalt, daß diese jene bestätigt:

Après vous avoir ébloui autant que vous avez voulu l'être, contraint à se montrer à vous dans toute sa difformité, il obéit en esclave qui prémédite sa révolte; il ne veut vous laisser aucune idée raisonnable et distincte, mêlant le grotesque au terrible; le puéril de ses escargots lumineux à la découverte effrayante de son horrible tête; enfin, le mensonge à la vérité; le repos à la veille; de manière que votre esprit confus ne distingue rien, et *que vous puissiez croire que la vision qui vous a frappé était moins l'effet de sa malice qu'un rêve occasionné par les vapeurs de votre cerveau*[105].

Wenn Quebracuernos behauptet, Biondetta habe Alvare vorspiegeln wollen, daß seine Vision ein Traum sei, dann impliziert dies, daß es sich doch um „l'effet de sa malice" handle, die Vision somit also wahr sei.

Eine dritte Interpretationsmöglichkeit soll nicht unerwähnt bleiben, obwohl diese eine Destabilisierung des Erzählers voraussetzt, wie sie erst in der Novelle der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzutreffen ist. Eine von Maupassant mehrfach verwendete Strategie der phantastischen Novelle besteht darin, daß der Erzähler seine psychische Gesundheit mittels eines Schriftstückes – beispielsweise eines Tagebuchs – unter Beweis stellen will, das in Wirklichkeit seine geistige Verwirrung dokumentiert.[106] Im Fall von *Le Diable amoureux* ist nicht ausgeschlossen, daß der gesamte Text als Bekenntnis eines Menschen gelesen werden kann, dessen Verhältnis zur Realität durch den Teufel unwiederbringlich aus den Fugen geraten ist.[107] Wir hätten es also mit einem im höchsten Maße unzuverlässigen Erzähler zu tun, der zur Verunsicherung des Lesers beiträgt, indem er ihm jeglichen Fixpunkt für eine Bewertung des Geschehens verweigert.

Es gehört zu den Paradoxien der Wirkungsgeschichte von Cazottes Novelle, daß sie als Begründungstext der phantastischen Literatur gilt, obwohl, wie Georges Décote aus seinem Vergleich zwischen den verschiedenen Fassungen des Werkes schließt, die ästhetische Wirkung des

[105] Ebd., S. 376 (Herv. K. A.).

[106] „La nouvelle fantastique classique [...] privilégiera deux formes assez retorses de narration. Celle du narrateur amené malgré lui à devenir l'authentificateur de faits qu'il était parti pour nier, et celle du récit qui veut prouver la solidité psychique d'un individu, mais dont l'écriture même tend à marquer son extrême confusion – et celle des normes de la représentation." (Bozzetto, „La nouvelle française...", S. 97)

[107] Vgl. Ducas-Spaës: „le dénouement de la nouvelle invite à un nouveau parcours de la totalité du texte par un lecteur cette fois averti: le récit qui, curieusement, commence sans aucune explication ni indication sur son destinataire n'est peut-être que la confession d'un narrateur ébranlé à jamais par une ‚*aventure bien extraordinaire*', et qui peut à tout moment fournir l'occasion au diable de ‚*renouveler l'attaque*'" (S. 133).

Phantastischen nicht in der Intention des Autors lag.[108] Sehr viel wahrscheinlicher ist es daher, daß Cazotte die vielen falschen Spuren mit der Absicht gelegt hat, Alvares daraus resultierende Verunsicherung über den Wirklichkeitscharakter des Erlebten als Strafe für seine Verführbarkeit darzustellen.[109] Die moralische Botschaft ist nämlich, ungeachtet ihrer widersprüchlichen Vermittlung, eindeutig:[110] Es handelt sich um eine Zurückweisung der durch Biondetta verkörperten Aufklärung.[111] Alvares diabolische Geliebte repräsentiert den Durst nach Erkenntnis, das Hinterfragen überkommener Wahrheiten, das Aufdecken von Vorurteilen, die materialistische Begründung der *sensibilité*[112] – alles bekannte Positionen der *philosophes*, deren Gefahrenpotential durch die Unterordnung unter die von der Figur der Mutter personifizierte Tradition eingedämmt werden soll.

Als Fazit läßt sich festhalten, daß *Le Diable amoureux* die typischen Merkmale der Phantastik aufweist: die bis zum Schluß aufrechterhaltene Unschlüssigkeit in bezug auf den Wirklichkeitscharakter der Ereignisse, die Plötzlichkeit der phantastischen Erscheinung, den Horror, das drohende Eintreten des schlimmsten Falls, die Visualisierung. Im Gegensatz zu den modernen Novellen ab 1829 endet *Le Diable amoureux* aber nicht mit dem finalen Effekt, der Erscheinung des Teufels, sondern mit einer reflexiven Klausel, die wir als ein typisches Merkmal der vormodernen pseudophantastischen Erzählung ausgemacht haben. Wenngleich die reflexive Klausel im Fall von *Le Diable amoureux* keine eindeutige Festlegung auf die rationale oder die irrationale Ordnung erlaubt, ermöglicht sie doch eine Lektüre der Erzählung als *conte moral*. Alvare bleibt mit der Erfahrung des Grauens nicht allein, sondern wird in die moralische Welt seiner Mutter und damit der Tradition integriert.

Legte schon das Verwenden übernatürlicher Phänomene für die Zeit-

[108] „Ainsi *Le Diable amoureux* exprime-t-il, plus encore qu'une vérité toute faite, une véritable quête personnelle. C'est sans doute ce qui donne au récit cette profondeur et cette ambivalence qui l'ont fait considérer, par un glissement d'interprétation, comme représentatif d'une orientation esthétique – le fantastique – qui paraît indéniablement seconde dans la conception de l'ouvrage" (Décote, S. 252).

[109] Vgl. Döring, der mit dieser Interpretation den Abschluß der Erzählung vom Vorwurf der aufgesetzten Moral befreit und zeigt, daß Quebracuernos' Deutung die konsequente Folge der Geschichte ist (*Reisen ans Ende der Kultur*, S. 54–61).

[110] Rieger sieht daher den *Diable amoureux* in der Nachfolge der *Contes moraux* Marmontels (*Jacques Cazotte*, S. 149).

[111] Vgl. Décote, S. 292–297.

[112] „Je suis femme [...] exposée à ressentir toutes les impressions; je ne suis pas de marbre. J'ai choisi, entre les Zones, la matière élémentaire dont mon corps est composé: elle est très susceptible; si elle ne l'était pas, je manquerais de sensibilité; vous ne me feriez rien éprouver, et je vous deviendrais insipide." (*Romanciers du XVIII*e *siècle*, Bd. II, S. 355)

genossen die Bezeichnung *conte* nahe, so tut der moralisierende Schluß ein übriges, um *Le Diable amoureux* als *conte moral* auszuweisen. Dies verhinderte, daß die antithetische Struktur, die der Erzählung zweifellos innewohnt,[113] ihre Wirkung entfalten konnte. Die Rezensenten charakterisierten Cazottes Erzählung als „piquante bagatelle", als „badinage ingénieux" und hoben vor allem ihre „gaîté" hervor.[114] Die Opposition zwischen dem *conte* und der (realistischen) *nouvelle* war noch zu stark, als daß es möglich gewesen wäre, die Neuartigkeit von Cazottes Gattungsmischung wahrzunehmen.

Daß die Originalität von Cazottes Novelle erst ein bis zwei Generationen später erkannt wurde,[115] läßt sich nicht zuletzt darauf zurückführen, daß die Novelle mit der Zeit dazu übergegangen war, immer außergewöhnlichere Erfahrungen zu schildern wie z. B. die Hinrichtung eines Kindes zur Wiederherstellung der Familienehre. Diese Grenzerfahrungen fanden im Phantastischen eine weitere Extremisierung, die es zum idealen Themenreservoir für die Novelle machte. Gleichzeitig trugen Erzählungen wie *Smarra* dazu bei, daß das rational Unerklärliche in einer Art und Weise ernst genommen wurde, die nicht mehr der Allegorie zuzuordnen ist, sondern ungeahnte Facetten der – vor allem psychischen – Wirklichkeit offenbarte.

Die moderne phantastische Novelle

Am Ende dieses Kapitels soll ein kurzer Ausblick auf die im engeren Sinne phantastische Novelle gegeben werden, die im wesentlichen erst nach 1830 einsetzt. Die moderne phantastische Novelle übernimmt die Verfahren der pseudophantastischen Literatur des 18. Jahrhunderts. So findet man nach wie vor die traditionellen Schauerelemente, die an bestimmte Orte (Schlösser), Zeiten (Nacht) und Gegenstände (Gespenster, Teufel usw.) gebunden sind. Auch die Rahmenbildung trifft man zumeist an, sie verändert aber ihre Funktion. In Mérimées *Vision de Charles XI* (1829) z. B. dient sie nicht mehr dazu, die Ungeheuerlichkeit der Bin-

[113] Vgl. Décote, S. 235f. Décote zögert, *Le Diable amoureux* als phantastische Erzählung im strikten Sinn zu bezeichnen: „Cazotte n'a pas écrit un conte véritablement fantastique comme le feront plus tard Hoffmann et Poe, mais il a créé, à travers un climat inquiétant, une sorte de fantastique à la française dans lequel la clarté et la logique sont présentes au cœur des circonstances les plus troubles" (S. 243). Ducas-Spaës dagegen sieht in Cazottes Erzählung eine perfekte Illustration von Todorovs Definition des Phantastischen (S. 128).

[114] Fréron, *L'Année littéraire*, 7. März 1772; zit. nach Décote, S. 215.

[115] Zur Rezeption des *Diable amoureux* siehe Décote, S. 243–245.

nengeschichte – einer prophetischen Vision von der Hinrichtung des Mörders Gustavs III. – durch die Sicherstellung eines rationalen Standpunktes auf Distanz zu halten. Die auffällig zur Schau gestellte Eindringlichkeit, mit welcher der Erzähler die Authentizität seiner Quelle beteuert, schließt jeden Vorbehalt gegen deren Glaubwürdigkeit kategorisch aus. Auch die Rückkehr zum Rahmen bringt mit der unkommentierten Aufzählung der im Konditional formulierten Zuordnungen des erzählten Geschehens zu den späteren historischen Ereignissen nur leichte Zweifel am prophetischen Inhalt der Vision zum Ausdruck: „Le jeune homme décapité en présence des états aurait désigné Ankarstroem. / Le cadavre couronné serait Gustave III. [...].“[116]

Wenn in *Vision de Charles XI* durch die Rückkehr zur Rahmenebene eine wenn auch schwach ausgeprägte reflexive Klausel vorhanden ist, so fehlt sie in Balzacs *Élixir de longue vie* (1830), der ersten ‚echten‘ phantastischen Novelle, völlig. Dieser Text weist alle Merkmale der modernen Novelle auf. Don Juan verweigert seinem Vater seinen letzten Wunsch: Er soll ihn nach seinem Tod mit einem Elixier einreiben, das ihn wieder zum Leben erwecken soll. Stattdessen bewahrt er das Elixier auf, um kurz vor seinem eigenen Tod seinen Sohn zu beauftragen, es an ihm anzuwenden. Es zeigt tatsächlich die erwartete Wirkung: Sein Gesicht nimmt die Züge eines kräftigen jungen Mannes an. Als jedoch auch sein rechter Arm seine ursprüngliche Kraft wiedergewinnt, packt er seinen Sohn, der mit einem Schrei die Phiole fallen läßt und damit die Vollendung der Wiederauferstehung unmöglich macht.

Die Antithese zwischen Tod und Unsterblichkeit hatte Balzac aus der Vorlage für seine Novelle übernommen, einer in mehreren Versionen überlieferten deutschen Erzählung aus dem 17. Jahrhundert, die u.a. durch Richard Steeles *Spectator* bekannt geworden war.[117] Sie endete mit dem Zerbrechen der Phiole. Dieser bereits pointierte Schluß genügte Balzac aber offensichtlich noch nicht für den finalen Effekt seiner Novelle, den er durch eine weitere Antithese erzeugt: Als Don Juan nach seiner mirakulösen Verjüngung in einer feierlichen Zeremonie kanonisiert werden soll, offenbart sich der vermeintliche Heilige als der Teufel persönlich; sein lebendiger Kopf löst sich vom toten Körper und wirft sich auf den Priester, dessen Schädel er verschlingt wie in der *Divina Commedia* Graf Ugolino den des Erzbischofs Ruggiero.[118]

[116] Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, S. 471.

[117] Vg. B. Tolley: „The source of Balzac's *Elixir de longue vie*“, *Revue de littérature comparée* 37 (1963), S. 91–97.

[118] „– Souviens-toi de dona Elivre! cria la tête en dévorant celle de l'abbé.“ (*La Comédie humaine*, Bd. X, 1951, S. 321)

Indem Balzac die traditionelle Teufelsthematik erst ganz am Schluß einführt, als letzte Steigerung einer weniger konventionellen Form des Übernatürlichen,[119] vermeidet er, daß das innerfiktionale Realitätssystem von Anfang an verletzt wird und der Leser dazu tendiert, die Erzählung dem Bereich des Volksglaubens zuzuordnen, wie es etwa in Nodiers *Aventures de Thibaud de la Jacquière* (1822) der Fall ist, wo der Teufel schon zu einem frühen Zeitpunkt der Erzählung explizit erwähnt wird.[120]

Die Exotik von *L'Élixir de longue vie* ist noch, wie grundsätzlich in der frühen Phase der phantastischen Novelle, im thematischen Sinn zu verstehen. Die phantastische Erfahrung wird nicht im Hier und Jetzt des Alltagslebens von ganz normalen, durchschnittlichen Menschen gemacht, wie später bei Maupassant, sondern wird in vergangene Zeiten und an ferne Orte verlegt.

Die phantastische Novelle, weit davon entfernt, allein auf den Einfluß E.T.A. Hoffmanns zurückgeführt zu werden,[121] dessen *Contes fantastiques* ab 1829 in französischer Übersetzung vorlagen, erweitert die Möglichkeiten der modernen (realistischen) Novelle durch eine weitere Überschreitung der Grenzen. Daß Hoffmanns Einfluß ab 1856 durch den sehr viel nachhaltigeren E. A. Poes abgelöst wird,[122] ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß die Novellentheorie des Amerikaners den bereits existierenden Strukturen der modernen französischen Novelle in sehr viel höherem Maße entgegenkam. Durch die Zuspitzung auf den Einbruch des Unerklärlichen in die alltägliche Wirklichkeit wird die phantastische Novelle zur pointierten Signatur der romantischen Ambiguisierung und damit zu einer „novellistische[n] Leitgattung"[123], die von Borel und Nerval bis hin zu Maupassant den epistemologischen Zweifel der Moderne in der Erzählkunst etabliert.

[119] Auf der anderen Seite gibt es auch Novellen, die durchaus neue Formen des Übernatürlichen enthalten, diese aber immer noch allegorisch verstehen und/oder auf einen finalen Effekt verzichten, wie z.B. Saintines durch Mary Shelleys *Frankenstein* beeinflußte Erzählung *L'Enfant du sorcier* (1825). Siehe hierzu K. Ackermann: „Ein französischer Frankenstein? Xavier Boniface Saintines Erzählung *L'enfant du sorcier* (1825)", in: C. Bauer-Funke/G. Febel (Hg.), *Künstliche Menschen in der französischen Literatur* (im Druck).

[120] Es geht dabei nicht darum, daß der Leser an das, was ihm erzählt wird ‚glaubt' oder nicht, sondern darum, ob das erzählte Geschehen gegen die ihm bekannten Realismus-Konventionen verstößt. Uwe Durst hat jüngst überzeugend dargelegt, daß die fiktionsexterne Wirklichkeit – in diesem Fall der tatsächliche Glaube bestimmter Leserschichten an paranormale Phänomene – keine literarische Größe sein kann (*Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen 2001, bes. S. 60–89).

[121] Zu den von Hoffmann beeinflußten Novellen gehört im Jahr 1830 Léon Gozlans *Roberto Corsini* (vgl. Teichmann, S. 170).

[122] Vgl. Castex, *Le Conte fantastique en France*..., S. 94f.

[123] Wolfzettel, „Einführung", S. 25.

[illegible] die traditionelle Tradierbarkeit [illegible] ganz [illegible] [illegible] Steigerung [illegible] Form des Unerhörten [illegible] Novellen [illegible] die Erzählung [illegible] die Möglichkeiten [illegible] Novellen [illegible] Fall und [illegible] Ereignis [illegible]

Die Konzeption [illegible] wie grundsätzlich in der [illegible] Novelle [illegible] Erwartung [illegible] Alltäglichkeit [illegible] ganz normalen [illegible] Menschen [illegible] Zeiten [illegible] Zeit verlegt.

[illegible] Novelle [illegible] Novelle [illegible] Erzählung [illegible] Novelle [illegible] Novelle [illegible] Ende [illegible]

[illegible]

[illegible]

Schluß

Die Auflösung der Opposition von *conte* und *nouvelle* am Beginn des 19. Jahrhunderts bildete den Ausgangspunkt für unsere Überlegungen zur Genese der modernen französischen Novelle. Während die von Marmontel geschaffene Form des *conte moral* dazu beitrug, daß die Bezeichnung *conte* ihre ursprüngliche Bedeutung als eine lustige, auf einer starken Konstruktion beruhende Erzählung einbüßte und nun auch für eine ernsthafte, einen einzigen Handlungsstrang entfaltende Erzählung verwendet werden konnte, unterminierte Diderot das Feld des *conte* auf viel radikalere Weise. Nicht nur reklamierte er mit seiner Konzeption des *conte historique* den ursprünglich mit der *nouvelle* gekoppelten Authentizitätsanspruch für den *conte* und machte damit eine weitere Grundopposition zwischen den beiden Gattungen hinfällig, sondern er stellte auch durch seine Kritik an der seriell-kontrastiven Konstruktion den rationalistischen Horizont in Frage, der den Orientierungspunkt jeder aufklärerischer Kritik gebildet hatte. Dadurch daß er die Irreduzibilität des Einzelfalls über die Verbindlichkeit einer allgemeinen Regel stellte, führte er eine Diskursvielfalt ein, welche die Voraussetzung für die Entstehung der antithetischen Struktur in der modernen Novelle bildete. Diese entfaltet ihre Wirkung in der Ökonomie der Novelle durch stilistische Mittel wie den Paroxysmus und die polarisierende Funktion der ‚realistischen Details', die eine Öffnung der dem *vraisemblable* verpflichteten moralischen Novelle zugunsten des *vrai* und damit des Bereichs der ‚wahren Geschichte' mit sich bringt.

Diderots innovativer Umgang mit den Gattungskonventionen setzte sich allerdings erst mit Verspätung durch. Die moralische Novelle behauptete sich dank ihrer Allianz mit der klassizistischen Poetik bis ins erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts; ab 1810 machen sich zunehmend jene Auflösungserscheinungen bemerkbar, die den Niedergang des Ideals der *sensibilité* begleiten. Das Beharrungsvermögen der Gattung wird mit einer Trivialisierung erkauft, die bereits im 18. Jahrhundert aufgrund der immer stereotyper werdenden Verwendung von Erzählmustern latent vorhanden war. Die Erzählmuster auf dem Gebiet der Ehethematik stehen im Zeichen der Versöhnung des gesellschaftlichen Konflikts mit dem privaten; in ihnen bekundet sich ein Optimismus, der durch die Französische Revolution in seinen Grundfesten erschüttert wurde. Ins Wanken geriet auch das sich in den Erzählmustern der Simulation und der gehei-

men Lenkung manifestierende Vertrauen in die Wirksamkeit menschlicher Kontrolle. Hatten die Erzählmuster der moralischen Novelle noch dazu gedient, den Zufall so weit wie möglich auszuschalten oder zu korrigieren, so dominieren nun Unsicherheit und Unberechenbarkeit, die sich entweder im Scheitern der planenden Disposition oder in der Auflösung der darauf beruhenden Erzählmuster manifestieren.

In dem Maße, wie auch der *conte philosophique* die Einheit und Unwandelbarkeit der Vernunft voraussetzt, wird er von denselben Auflösungserscheinungen bedroht und erfaßt wie der *conte moral*. Wie sehr sich die Bedeutung von *conte philosophique* im 19. Jahrhundert gewandelt hat, zeigt das von Philarète Chasles verfaßte, aber vermutlich von Balzac stark beeinflußte Vorwort zu dessen *Romans et contes philosophiques* von 1831.[1] Der Verfasser fragt nach der Rolle des Erzählens in einer Zeit, in der das Wunderbare verschwunden und der kalten Analyse gewichen ist: „Où est le merveilleux? Qu'est devenue la foi? L'analyse ronge la société en l'expliquant: plus le monde vieillit, plus la narration est une œuvre pénible."[2] Der *conte* als Kennzeichen der „littérature primitive" wäre demnach zu Beginn des 19. Jahrhunderts obsolet, wenn nicht Balzac die Ursprünglichkeit des Erzählens in der modernen Zeit zu bewahren wüßte. Chasles verwendet jene Denkfigur, die Schiller mit dem Begriffspaar naive und sentimentalische Dichtung, Leopardi mit dem von *poesia di immaginazione* und *poesia di sentimento* umschrieben haben:

> Voici un conteur, qui arrive à l'époque la plus analytique de l'ère moderne, toute fondée sur l'analyse: sociétés, gouvernemens, sciences reposent sur elle; elle s'empare de tout, pour tout flétrir. Il naît dans le pays le plus rationel [sic] de l'Europe; point d'oreilles faciles à duper comme en Italie, où la musique est dans le langage et l'ode dans le son [...].[3]

Der Begriff *conte* hat hier nichts mehr mit seiner Bedeutung im 18. Jahrhundert zu tun, sondern wird mit dem Erzählen schlechthin, mit Fiktion gleichgesetzt. Gleichzeitig wird die Bedeutung von *philosophique* nicht mehr mit der auf der universellen Vernunft basierenden Philosophie der Aufklärung assoziiert.

Symptomatisch für das Verschwinden dieser Philosophie ist die gewandelte Rolle einer Figur, die wie wenig andere das entmystifizierende

[1] Auf Balzacs Einfluß deutet u.a. die Tatsache hin, daß dieses Vorwort weniger auf die Sammlung von 1831 zu passen scheint als auf die gesamte *Comédie humaine* (vgl. K. Maurer: „Das Schreckliche im Roman und die Tragödie", in: *Honoré de Balzac*, hg. von H. U. Gumbrecht u.a., München 1980, S. 238).

[2] H. de Balzac: *Romans et contes philosophiques*, Paris ²1831, S. 7.

[3] Ebd., S. 8.

Denken der Aufklärung personifizierte: die Figur des Naiven. Der Naive kommt mit einer ihm unbekannten Welt in Berührung, welche er kraft seiner natürlichen Intelligenz als vernunftwidrig dekuvriert. Nur vor dem Hintergrund eines von den Gesetzen der Rationalität und des *bon sens* beherrschten Horizonts ist es möglich, die Verhältnisse der empirischen Welt als Abweichungen zu erkennen. Candide, dessen Glaube an die beste aller möglichen Welten durch die Erfahrung des Gegenteils auf eine harte Probe gestellt wird; der gute Wilde in *L'Ingénu*, der mit den Konventionen der französischen Gesellschaft nicht vertraut ist und daher einen Fauxpas nach dem anderen begeht; die beiden Rebellen Félix und Olivier in *Les Deux amis de Bourbonne*, die, um ihre Familien ernähren zu können, zu Verbrechern werden, oder die Geschwister in Marmontels *Anette et Lubin*, die nicht verstehen können, warum ihre natürliche Liebe zueinander nicht den Segen der Kirche bekommt – sie alle verkörpern durch ihre Einfachheit, Spontaneität und Unbefangenheit die für das 18. Jahrhundert geltende Einheit von Natur und Vernunft.

Bei Balzac dagegen löst der Naive nur noch mitleidiges Gelächter aus. Eine Figur wie Augustine in *La Maison du chat-qui-pelote*, eine Verkörperung der Natürlichkeit und Unschuld, zieht gegenüber der Herzogin von Carigliano, ihrer berechnenden, sich auf das *artifice* verstehenden Rivalin, den kürzeren, weil in der Abgeschiedenheit ihres bürgerlichen Milieus die Zeit stillgestanden ist. Die Naivität des Helden ist, wie Karlheinz Stierle schreibt, „eine Kategorie des Vergangenen“[4]; sie „erscheint als lächerlich in der Perspektive einer Reflektiertheit, von der aus das Naive als Fremdbestimmtheit durch reflexionslose Ursprünglichkeit erscheint.“[5]

Bei Balzac geht der Blick des naiven Helden auf eine ihm fremde Welt auf den Erzähler selbst über. Balzac zeigt eine Gesellschaft, deren Zeichen nicht mehr transparent sind, eine Welt, unter deren Oberfläche sich eine Dynamik sozialer Veränderung verbirgt, die er, der Romancier, zu entziffern weiß. Seine Methode ist aber nicht mehr die der seriell-kontrastiven Analyse. Diese aufklärerische Form erscheint nun als kaltes, rationales Zergliedern. Balzacs Experimentierfeld ist eine zeitlich und räumlich konkretisierte Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit ist in Paris eine andere als in der Provinz, sie präsentiert sich in unterschiedlicher Weise, je nachdem, ob sie von einem Bürger oder einem Aristokraten, einem

[4] K. Stierle: „Epische Naivität und bürgerliche Welt. Zur narrativen Struktur im Erzählwerk Balzacs“, in: *Honoré de Balzac*, hg. von H. U. Gumbrecht u. a., München 1980, S. 200.

[5] Ebd., S. 197. – Eben jene „reflexionslose Ursprünglichkeit“ taucht in *Les Deux amis de Bourbonne* als Kehrseite der Natur auf.

Künstler oder einem Kaufmann wahrgenommen wird. Erfahrung wird in der Dichte der Zeit gemacht und nicht im idealen Koordinatensystem eines Universums, dessen Fluchtpunkt bei allen Deformationen, die die menschlichen Institutionen und die Vorurteile ihm beigefügt haben, immer noch die Vernunft bzw. die ideale Natur ist.

Der Verlust der Universalität manifestiert sich im Hervortreten der Individualität. Der *conte philosophique* konnte eine allgemeine Aussage über die menschliche Natur, die Gesellschaft, ihre Institutionen usw. machen, weil seine Helden kein Innenleben hatten. Sie bezogen ihre Legitimation nicht aus sich selbst, sondern definierten sich in bezug auf abstrakte Ideen wie die *raison* oder die *sensibilité*. Mit der Romantik hingegen wird das Individuum, wie Condé es formuliert, zu einer irreduziblen Singularität. Die Mitglieder des sozialen Ganzen sind voneinander unabhängigen, gleichwertigen Atomen vergleichbar, die eine fundamentale Distanz zwischen Individuum und Welt aufbrechen lassen. Die gesellschaftlichen Klassen sind nur noch Vereinigungen von Individuen und privaten Meinungen, die in egalitärer Konkurrenz zueinander stehen. Es taucht der Begriff einer einzigartigen Wahrheit auf, die dem Individuum zu eigen und der Welt nicht mitteilbar ist.[6]

An die Stelle einer Botschaft, wie sie selbst der Voltairesche *conte philosophique* bei aller Skepsis gegenüber einfachen Lösungen enthielt, setzt die moderne Novelle eine Enthüllung anderer Art. Sie ist ein reines Zeigen, ein bildhaftes Vor-Augen-Führen, in dem sich ein lange verborgener Sinn manifestiert. Ein in Szene gesetzter Augenblick enthüllt eine verborgene Wahrheit: der kurze lichte Moment, in dem die wahnsinnig gewordene Stéphanie ihren früheren Geliebten Philippe wiedererkennt (*Adieu*), die Enthüllung von Vanina Vaninis Verrat, das blitzartige Auftauchen der feindlichen Soldaten aus den Staubwolken der Schlacht (*L'Enlèvement de la redoute*). Die Ablösung der moralischen *épreuve* durch die Inszenierung des Augenblicks markiert die Entstehung einer neuen Form der Erzählung, die jenseits der Kategorien des *vrai* und des *vraisemblable* zu einem autonomen ästhetischen Objekt geworden ist.

[6] Condé, *La génèse sociale...*, bes. Kap. III.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Andrieux, François-Guillaume-Jean-Stanislas: *Contes et opuscules, en vers et en prose*, Paris: Renouard 1800 (an VIII)

Anthologie du conte en France 1750/1799, hg. von Angus Martin, Paris: UGE 1981

Arnaud, François-Thomas-Marie de Baculard d': *Les Épreuves du sentiment*, 12 Bde., Paris 1781–1782

– *Les Délassements de l'homme sensible, ou anecdotes diverses*, Paris: chez l'Auteur 1783

– *Œuvres de d'Arnaud*, 3 Bde., Genève: Slatkine 1972 [Paris: Laporte 1808]

Balzac, Honoré de: *La Comédie humaine*, hg. von Marcel Bouteron, Paris: Gallimard 1951ff.

– *La Maison du Chat-qui-pelote. Le Bal de Sceaux. La Vendetta*, hg. von Pierre-Georges Castex, Paris: Garnier 1963

Bastide, Jean-François de: *Contes*, 4 Bde., Paris: Cellot 1763

Baudelaire, Charles: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, hg. von Henri Lemaitre, Paris: Garnier 1962

Bazot, Étienne-François: *Nouvelles parisiennes, ou les mœurs modernes, suivies de quelques variétés littéraires*, 3 Bde., Paris: Saint-Quentin 1814

Béquet, Étienne: „Marie, ou le Mouchoir bleu", *Revue de Paris*, Bd. VII (1829), S. 22–26

Besenval, Pierre-Victor: *Contes*, hg. von Octave Uzanne, Paris: Quantin 1881

– *Le Spleen*, hg. von P. Testud, Cadeilhan: Zulma 1992

Blanchet, abbé François: *Apologues et contes orientaux*, Paris: Debure fils aîné 1784

Boccaccio, Giovanni: *Decameron*, 2 Bde., hg. von Mario Marti und Elena Ceva Valla, Milano: Rizzoli [5]1984 [1950]

Boufflers, Stanislas-Jean de: *Contes*, hg. von Alex Sokalski, Paris: Société des Textes Français modernes1995

Bouterwek, Friedrich: *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Göttingen: Röwer 1807

Bradi, Agathe de: *Nouvelles*, 2 Bde., Paris: Roux-Dufort aîné 1825

Bret, Antoine: *Essai de contes moraux et dramatiques*, Paris: Prault 1765

Bricaire de la Dixmerie, Nicolas: *Contes philosophiques et moraux*, Londres/Paris: Duchesne 1765

– *Contes philosophiques et moraux*, Londres: Couret de Villeneuve 1769

Camille V. D.: *Six Quarts-d'heure à perdre, ou six nouvelles*, Paris: Ponthieu 1828

Carlier, Claude: *Histoire du duché de Valois, contenant ce qui est arrivé dans ce*

pays depuis le temps des Gaulois ornée de cartes et de gravures, & depuis l'origine de la Monarchie Françoise, jusqu'en l'année 1703, Bd. II, Paris: Guillyn/Bertrand 1764

Cazotte, Jacques: *Le Diable amoureux (1776)*, hg. von Annalisa Bottacin, Milano: Cisalpino/Goliardica 1983

Charpentier, Loius: *Nouveaux contes moraux ou historiettes galantes et morales*, 3 Bde., Amsterdam 1767

Chateaubriand, François-Auguste de: *René*, hg. von Armand Weil, Paris: Droz 1935

Choiseul-Meuse, Félicité de: *Les Nouvelles contemporaines*, 6 Bde., Paris: Alexis Eymery 1818/1819

Contes moraux dans le goût de M. Marmontel, recueillis de divers auteurs, publiés par Mademoiselle Uncy, 4 Bde., Amsterdam & Paris: Vincent 1764

Contes moraux ou les hommes comme il y en a peu, Paris: Pankouke 1768

Dampmartin, Anne-Henri Cabet de: *Des Romans*, Paris: Ducauroy 1803

Deutscher Novellenschatz, hg. von Paul Heyse und Hermann Kurz, Bd. I, München : Oldenbourg 1871

Dictionnaire de l'Académie françoise, 2 Bde., Paris 1802

Diderot, Denis: *Quatre contes*, hg. von Jacques Proust, Genève: Droz 1964

– *Œuvres esthétiques*, hg. von Paul Vernière, Paris: Garnier 1968

– *Œuvres complètes*, hg. von H. Dieckmann und J. Varloot, Bd. XII (Fiction IV), Paris: Hermann 1989

Doin, Sophie: *Cornélie, nouvelle grecque, suivie de six nouvelles religieuses, morales et philosophiques*, Paris: Désauges 1826

Donneau de Visé, Jean: *Les nouvelles galantes, comiques et tragiques*, hg. von René Godenne, Genève: Slatkine 1979

Du Bouchet, Denis J.: *Andecdotes, contes moraux et philosophiques, et autres opuscules*, 2 Bde., Paris: Maradan 1821

Dubois-Fontanelle, Joseph-Gaspard: *Contes philosophiques et moraux*, s.l. 1779

– *Nouveaux mélanges sur différens sujets, contenant des essais dramatiques, philosophiques et littéraires*, Bouillon: Société Typographique 1781

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 21 Bde., Stuttgart: Frommann 1966–1967 [1751–1780]

Engel, Johann Jakob: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774, hg. von Ernst Theodor Voss, Stuttgart: Metzler 1964 [1774]

Fiévée, Joseph: *Œuvres*, hg. von Jules Janin, Paris: Gosselin 1843

– *La Dot de Suzette, ou histoire de Mme de Senneterre, racontée par elle-même*, hg. von Claude Duchet, Paris: Desjonquères 1990

Florian, Jean-Pierre Claris de: *Nouvelles*, hg. von René Godenne, Paris: Didier 1974

Fréron, Elie-Catherine: „Lettre VII. *Contes moraux, par M. Marmontel.*" In: *L'Année littéraire* 1761, S. 145–175

Genlis, Stéphanie-Félicité de: *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, 3 Bde., Paris: Maradan 1802

– *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, Paris: Maradan 1806

– *Mademoiselle de Clermont*, hg. von Béatrice Didier, Paris: Deforges 1977
Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke.* Hamburger Ausgabe, Bd. VI, München: dtv 1982
Gudin de La Brenellerie, Paul Philippe: *Contes, précédés de recherches sur l'origine des contes; pour servir à l'histoire de la poésie et des ouvrages d'imagination*, 2 Bde., Paris: Dabin 1804
Hédouin, Pierre: *Marie de Boulogne, ou l'excommunication; nouvelle historique, suivi d'Ide et Olivier ou la Chapelle de Saint-Léonard*, Paris: Badouin 1824
Imbert, Barthélemy: *Rêveries philosophiques*, La Haye: Gosse 1778
– *Contes moraux*, 2 Bde., Paris: Barba 1806
Kundera, Milan: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Frankfurt a. M.: Fischer 1988 [Nesnesitelná Lehkost Bytí, 1984]
Kundera, Milan: *La Lenteur*, Paris: Gallimard 1995
La Serrie, François-Joseph de: *Les Trois petites nouvelles*, Paris: Bradel 1817
Ladoucette, Jean-C. de: *Nouvelles, contes, apologues et mélanges*, 3 Bde., Paris 1822
Loaisel de Tréogate, Joseph-Marie: *Soirées de mélancolie*, Amsterdam: Arkstée & Merkus 1777
Lombard de Langres, Vincent: *Décaméron français: nouvelles historiques et contes moraux*, 2 Bde., Paris: Selligue 1828
Maistre, Xavier de: *Nouvelles*, Genève: Slatkine 1984
Marini, Ambrosio: *Le Caloandre fidele*, Amsterdam: Westein & Smith 1740
Marmontel, Jean-François: *Contes moraux par Monsieur Marmontel, suvis d'une Apologie du théâtre*, 2 Bde., La Haye 1761
– *Œuvres complètes de Marmontel*, 19 Bde., Paris: Verdière 1818–20
Maupassant, Guy de: *Contes et nouvelles*, hg. von Albert-Marie Schmidt, Paris: Albin Michel 1956
Mayer, Charles-Joseph de: *Les Anecdotes françaises*, 3 Bde., La Haye/Paris: Gosse u. a. 1779
Mercier de Compiègne, Claude-François-Xavier: *Nouvelles galantes et tragiques, fragmens pour servir à l'histoire du siècle qui a précédé la révolution*, deuxième édition, Paris: Imprimerie de l'Auteur 1795
Mercier, Louis-Sébastien: *Songes et visions philosophiques*, 2 Bde., Paris: Lavillette 1790
– *Fictions morales*, 3 Bde., Paris: Imprim. du Cercle Social1792
Mérimée, Prosper: *Mosaïque*, hg. von Maurice Levaillant, Paris: Champion 1933
– *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, hg. von Jean Mallion und Pierre Salomon, Paris: Gallimard 1978
Merville, Pierre-F.: *Contes et nouvelles*, 2 Bde., Paris: Ambroise Dupont 1829
Montolieu, Isabelle de: *Douze Nouvelles, pour servir de suite à son recueil de contes*, 4 Bde., Paris: Paschoud 1812
Montonnet de Clairfons, Julien-Jacques: *Le Véritable philantrope ou l'isle de la philantropie*, Paris 1790
Morville, Mademoiselle Matny de: *Mes Délassements ou Recueil choisi de contes moraux et historiques, traduits de différentes langues*, 3 Bde., Paris/Rouen: Pillot/Leboucher 1771

Musset-Pathay, Victor D.: *Contes historiques*, Paris: Descer 1826
Nodier, Charles: *Contes*, hg. von Pierre-Georges Castex, Paris: Garnier 1961
– *Cours de belles-lettres tenu à Dole de Juillet 1808 à Avril 1809*, hg. von Annie Barraux, Genève: Droz 1988
Nouvelles françaises du XVIIIe siècle, 2 Bde., hg. von Jacqueline Hellegouarc'h, Paris: LGF 1994
Prévost d'Exiles, Antoine-François: *Œuvres*, hg. von Jean Sgard, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble 1985
– *Contes, avantures et faits singuliers & c., recueillis de M. l'abbé Prévost*, 2 Bde., Londres & Paris: Duchesne 1764
Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme: *Les Contemporaines*, Genève: Slatkine 1988 [1781]
– *Les Françaises*, Genève: Slatkine 1988 [1786]
– *Tableaux de la vie ou les mœurs du dix-huitième siècle*, Genève: Slatkine 1988 [1790]
Romanciers du XVIIIe siècle, Bd. II, hg. von René Etiemble, Paris: Gallimard 1965
Rosset, François de: *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps (1619)*, hg. von Anne de Vaucher Gravili, Paris: Livre de poche 1994
Sade, Donatien-Alphonse-François de: *Œuvres complètes*, Bd. X, hg. von Annie Le Brun und Jean-Jacques Pauvert, Paris: Pauvert 1988
Saint-Albin [Pseud. von Collin de Plany, Jacques-Aug.-Sim.]: *Les Contes noirs, ou les frayeurs populaires, nouvelles, contes, aventures merveilleuses, bizarres et singulières*, 2 Bde., Paris 1817
Saint-Lambert, Jean F. de: *Contes américains: l'Abenaki, Ziméo, Les deux amis*, hg. von Roger Little, Exeter: Univ. of Exeter Press 1997
Saintine, Boniface-Xavier: *Jonathan le visionnaire, contes philosophiques et moraux*, Paris: Badouin 1825
– „L'Ile du cocotier", *Revue de Paris*, Bd. XI (1829), S. 126–137
Sarrazin, Adrien de: *Contes nouveaux, et nouvelles nouvelles*, Paris: Schoell 1813
Scarron, Paul: *Les Nouvelles tragi-comiques*, hg. von Roger Guichemerre, Paris: Nizet1986
Schlegel, Friedrich: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, hg. von Hans Eichner, Bd. II, München u.a./Zürich: Schönigh/Thomas 1967
Staël, Anne-Louise-Germaine de: *Œuvres complètes*, Genève: Slatkine 1967
Stendhal: *Romans et nouvelles*, hg. von Henri Martineau, Paris: Gallimard 1952
Supplément à l'Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 4 Bd., Stuttgart: Fromman 1967 [1776]
Tercy, Fanny de: *Six nouvelles*, 2 Bde., Paris 1821
Trattatisti e narratori del seicento, hg. von Ezio Raimondi, Milano/Napoli: Ricciardi 1961
Ussieux, Louis d': *Le Décaméron françois*, Paris: Dufour 1774
– *Nouvelles françaises*, 2 Bde., Paris: Brunet 1775–1779
Vocabolario degli Accademici della Crusca, 2 Bde., Venezia: Pitteri 1763
Voltaire: *Romans et contes*, hg. von René Groos, Paris: Gallimard 1954
Voltaire: *Correspondence and related documents*, Bd. XXVII: Okt. 1963 – Juli 1764, hg. von Theodore Besterman, Banbury: The Voltaire Foundation 1973

Voltaire: *Romans et contes*, hg. von Frédéric Deloffre und Jacques van den Heuvel, Paris: Gallimard 1979

Walpole, Horace: *The Castle of Otranto. A Gothic Story*, hg. von W. S. Lewis, London: Oxford U. P. 1964

Sekundärliteratur

Ackermann, Kathrin: „Schiffbruch in der Zeit des Barock: Umberto Ecos *Isola del giorno prima*", in: *Serta Romanica Feminae Doctissimae Oblata. Festschrift für Ursula Böhmer zum 65. Geburtstag*, hg. von Johannes Kramer, Veitshöchheim bei Würzburg: Lehmann 1999, S. 1–18

– „Ein französischer Frankenstein? Boniface-Xavier Saintines Erzählung *L'enfant du sorcier* (1825)", in: *Künstliche Menschen in der französischen Literatur*, hg. von Cerstin Bauer-Funke und Gisela Febel (im Druck)

– „Die Entstehung des Nervenkitzels. Zum Verhältnis von psychologischer und literaturwissenschaftlicher Spannungsforschung.", in: Akten der Sektion 9 des 3. Frankoromanistentags, hg. von Walburga Hülk-Althoff und Ursula Renner-Henke (im Druck)

Alewyn, Richard: „Die literarische Angst", in: *Aspekte der Angst. Starnberger Gespräch 1964*, hg. von Hoimar von Dithfurt, Stuttgart: Thieme 1965, S. 24–43

Amend-Söchting, Anne: „Denis Diderot, *Les deux amis de Bourbonne* (1770) und *Ceci n'est pas un conte* (1772)", in: *18. Jahrhundert – Theater, Conte philosophique und Philosophisches Schrifttum*, hg. von Dietmar Rieger, Tübingen: Stauffenburg 2001, S. 263–292

Anders, Kristin: „*Zulma* oder die Liebe als Illusion – Versuch eines grenzüberschreitenden Genrevergleichs zwischen einem fiktionalen und nichtfiktionalen Text", in: *Grenzüberschreitungen. Beiträge zum 9. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, hg. von Thomas Stauder und Peter Tischer, Bonn: Romanistischer Verlag 1995, S. 88–97

Andréoli, Max: „Une nouvelle de Balzac: *La Maison du Chat-qui-pelote*. Ebauche d'une lecture totale", *L'Année balzacienne* (1972), S. 43–80

Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles 1700–1820, hg. von Malcolm Cook, Oxford: Lang 2000.

Anglizismen-Wörterbuch. Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz nach 1945, Berlin/New York: de Gruyter 1993–1996

Aubrit, Jean-Pierre: *Le Conte et la nouvelle*, Paris: Colin 1997

Baasner, Frank: *Der Begriff ‚sensibilité' im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg: Winter 1988

Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1989 [Voprosy literatury i estetiki issledovanija raznych let, Moskau 1975]

Baldensperger, Fernand: *Le Mouvement des idées dans l'émigration française (1789–1815)*, 2 Bde., New York: Francklin 1968 [1924]

Barchilon, Jacques: *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris: Champion 1975

Barthes, Roland: „Structure du fait divers", in: *Essais critiques*, Paris: Seuil 1964, S. 188–197
– *S/Z*, Paris: Seuil 1970.
– „L'effet du réel", *Communications* 11 (1968), S. 84–89
– *L'Aventure sémiologique*, Paris: Seuil 1985
Becq, Annie: „Les Idées esthétiques de Marmontel", in: *Marmontel. De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution*, Clermont-Ferrand 1970, S. 147–174
Belaval, Yvon: „Le Conte philosophique", in: *The Age of Enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman*, hg. von W. H. Barber und u.a., Edinburgh/London: Oliver and Boyd 1967, S. 308–317
Bellanger, Claude u. a.: *Histoire générale de la presse française*, Bd. I, Paris: PUF 1969
Bellot-Antony, Michel: „Les Constantes d'un genre. Le conte moral de Marmontel à Éric Rohmer", in: *Frontières du récit*, hg. von François Marotin, Paris: C.N.R.S. 1982, S. 79–88
Benot, Yves: *Diderot. De l'athéisme à l'anticolonialisme*, Paris: Maspero1970
Bernsen, Michael: *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts. Wege moderner Selbstbewahrung im Auflösungsprozeß der theologisch-teleologischen Weltanschauung*, München: Fink 1996
Berthiaume, Pierre: „Les Contes de Prévost et leur ‚sources'", *Canadian Review of Comparative Literature* 8 (1981), S. 61–78
– „Estétique des contes singuliers", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 46 (1994), S. 387–402
Berthier, Philippe: „Balzac, le désir, le désert", *Recherches et Travaux, bulletin* 35 (1988), S. 29–37
Bessière, Irène: *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris: Larousse 1974
Bevernis, Christa: „Die Weiterentwicklung der ästhetischen Konzeptionen Diderots durch Balzac", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 13, no. 2/3 (1964), S. 179–187
H. E. Blanchard/A. Iran-Nejad: „Comprehension processes and eye movement patterns in the reading of surprise-ending stories", *Discourse Processes* 10 (1987), S. 127–138
Bloch, Pierre-André/ Simone Messina: „Fiction romanesque (1760–1820)", *Cahiers d'histoire littéraire comparée* 5–6 (1980/81), S. 153–206
Blüher, Karl Alfred: *Die französische Novelle*, Tübingen: Francke 1985
Boll-Johansen, Hans: „Roman et nouvelle. Une contribution à leur théorie", in: *Actes du 5*ème*Congrès des romanistes scandinaves*, Turku 1973, S. 47–56
– „Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal", *Revue de littérature comparée* 50 (1976), S. 421–432
Borgomano, Madeleine: „*Adieu* ou l'écriture aux prises avec l'Histoire", *Romantisme* 22, no. 76 (1992), S. 77–86
Borringo, Heinz-Lothar: *Spannung in Text und Film: Spannung und suspense als Textverarbeitungskategorien*, Düsseldort: Schwann 1980

Bourget, Pierre: „Nouvelle et fait divers dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne", *Études rétiviennes* 21 (1994), S. 7–29
Bowman, Frank Paul: „La Nouvelle en 1832: la société, la misère, la mort et les mots", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 27 (1975), S. 189–208
Boyer, Alain-Michel: „Le Contrat de lecture", in: *Littérature populaire. Peuple, nation, région.* Actes du colloque du 18 au 20 mars 1986, Limoges: Fac. des Lettres et des Sciences Humaines 1988, S. 87–102
Bozzetto, Roger: „La Nouvelle française au 19ᵉ siècle: le cas de la nouvelle fantastique", in: *La Nouvelle romane (Italia – France – España)*, hg. von José Luis Alonso Hernández u.a., Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1993, S. 87–98
Brandt, Helmut: „Entsagung und französische Revolution. Goethes Prokurator- und Ferdinand-Novelle in weiterführender Betrachtung", *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik* 6 (1983), S. 37–65
Brouard-Arends, Isabelle: „Le Mariage dans la littérature française du dix-huitième siècle: Révolution familiale et évolution sociale", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 305 (1992), S. 1706–1710
Brown, Penny: „‚La Femme enseignante': Madame de Genlis and the moral and didactic tale in France", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 76, no. 3 (1994), S. 23–42
Bruyant, David: „Deux batailles qui ne font qu'une: *L'enlèvement de la redoute* de Mérimée et Waterloo dans *La chartreuse de Parme*", *Stendhal Club* 130 (1991), S. 134–144
– „Stendhal et la tentation de la ‚littérature facile': être lu en 1830", *Stendhal Club* 27, no. 107 (1985), S. 264–275
– „The *Revue de Paris* and the rise of the short story", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 101 (1991), S. 10–18
Camero-Pérez, Carmen: „Le temps de la nouvelle", *La Licorne* 21 (1991), S. 125–133
Cardy, Michael: „The rehabilitation of a second-rate writer. Marmontel", *University of Toronto Quarterly* 47 (1977/78), S. 163–171
Castex, Pierre-Georges: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris: Corti 1962 [1951]
Cave, Terence: „‚Suspendere animos'. Pour une histoire de la notion de suspens", in: *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIVᵉ–XVIᵉ siècles)*, hg. von Gisèle Mathieu-Castellani und Michel Plaisance, Paris: Aux amateurs de livres 1990, S. 211–218
Chabot, Jacques: *L'Autre moi: fantasmes et fantastique dans les nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence: Edisud 1983
Chabut, Marie-Hélène: „Topoi d'intervention narrative dans ‚Les deux amis de Bourbonne' de Diderot", in: *Colloque de la SATOR à Fordham.* Actes du Troisième Coll. Internat. de la Société d'Analyse de la Topique dans les Œuvres Romanesques, hg. von Jean Macary, Paris/Seattle/Tübingen: Université de Fordham 1991, S. 212–124
Charles, Shelley: *Récit et réflexion: poétique de l'hétérogène dans Le Pour et contre de Prévost*, Oxford: The Voltaire Foundation 1992
Chartier, Pierre: „Parole et mystification: essai d'interprétation des ‚Deux amis

de Bourbonne' de Diderot", in: *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des lumières*, hg. von Jacques Proust, Genève: Droz 1972, S. 203–271
Chollet, Roland: *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris: Klincksieck 1983
Cogman, P. W. M.: „Mérimée and His Sources: A Note on *Tamango* and *Oroonoko*", *French Studies Bulletin* 45 (1992/93), S. 7–9
Condé, Michel: *La Genèse de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen: Narr 1989
Couderc, Fabrice: „Le Conte merveilleux, une clé du libertinage au XVIIIe siècle", *Littératures* 22 (1990), S. 45–64
Coulet, Henri: „Florian et le récit court: nouvelle ou conte moral", *Cahiers Roucher – André Chénier* 8 (1988), S. 79–97
– „Peut-on définir le conte moral?", in: *Narrativa francesa en el siglo XVIII*, hg. von Alicia Yllera und Mercedes Boixareu Vilaplana, Madrid: Univ. Nacional de Educación a Distancia 1988, S. 27–52
– „Structure de deux contes moraux. Baculard d'Arnaud et Marmontel", in: *Dilemmes du roman. Essays in honour of George May*, hg. von Catherine Lafarges, Saragota, Calif.: ANMA 1989, S. 189–203
Crouzet, Michel: „Stendhal et le récit tragique", in: *Stendhal europeo*. Atti del congresso internazionale Milano, 19–21 maggio 1992, hg. von Rosa Ghigo Bezzola, Fasano/Paris: Schena/Nizet 1996, S. 107–162
Darnton, Robert: *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge u. a.: Harvard U.P. 1982
Dawson, Robert L.: *Baculard d'Arnaud: Life and Prose Fiction*, Oxford: The Voltaire Foundation 1976
Décote, Georges: *L'Itinéraire de Jacques Cazotte (1719–1792). De la fiction littéraire au mysticisme politique*, Genève: Droz 1984
Degering, Thomas: *Kurze Geschichte der Novelle*, München: Fink/UTB 1994
Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris: Minuit 1980
Deloffre, Frédéric: *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris: Didier1967
Demers, Jeanne: „Le Conte écrit – vers une typologie", *Zagadnienia rodzajów literackich* 29, no. 2 (1986), S. 55–63
– „Nouvelle et conte: des frontières à établir", in: *La Nouvelle. Ecriture(s) et lecture(s)*, hg. von Agnès Whitfield und Jacques Cotnam, Montréal/Toronto: XYZ/GREF 1993, S. 63–71
Denby, David J.: „The current state of research on sensibility and sentimentalism in late eighteenth-century France", in: *Transactions of the Eighth International Congress of Enlightenment, Bristol, 21–27 July 1991*, Bd. II, Oxford: The Voltaire Foundation 1992, S. 1344–1347
Dictionnaire des littératures de langue française, hg. von Jean-Pierre Beaumarchais u. a., 4 Bde., Paris: Bordas ²1994
Didier, Béatrice: „Le statut de la nouvelle chez Stendhal", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises 27* (1975), S. 209–221 und 419–428
– „L'Exotisme et la mise en question du système familial et moral dans le roman,

à la fin du XVIII[e] siècle: Beckford, Sade, Potocki", in: *Transactions of the Fourth International Congress on the Enlightenment*, hg. von Theodore Besterman, Oxford: The Voltaire Foundation 1976, S. 571–586

– „La notion de personnage dans le roman à la première personne au lendemain de la Révolution. *René* et *Atala*", in: *Personnage et histoire littéraire*, hg. von Pierre Glaudes und Yves Reuter, Toulouse: Presses Univ. de Mirail 1991, S. 81–93

Dieckmann, Herbert: *Studien zur europäischen Aufklärung*, München: Fink 1974

Dirscherl, Klaus: *Der Roman der Philosophen. Diderot – Rousseau – Voltaire*, Tübingen: Narr1985

Dolle-Weinkauff, Bernd: „Inszenierung – Intensivierung – Suspense: Strukturen des ‚Spannenden' in Literatur und Comic", in: *Unterhaltung. Sozial- und literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen*, hg. von Dieter Petzold und Eberhard Späth, Erlangen: Univ. Erlangen-Nurnberg 1994, S. 115–38

Dollerup, Cay: „The concept on ‚tension', ‚intensity' and ‚suspense' in short-story-theory", *Orbis litterarum* 25 (1970), S. 314–337

Döring, Ulrich: *Reisen ans Ende der Kultur. Wahrnehmung und Sinnlichkeit in der phantastischen Literatur Frankreichs*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1987

Ducas-Spaës, Sylvie: „*Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte", *L'École des lettres* 84, no. 10 (1993), S. 113–143

Duden „Etymologie": Herkunfstwörterbuch der deutschen Sprache, Mannheim/ Wien/Zürich: Dudenverlag [2]1989

Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen: Francke 2001

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 [Opera aperta, 1962]

– *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani 1979

– *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, München: Hanser 1994 [Sei passeggiate nei boschi narrativi, 1994]

Engel, Manfred: „Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur", *Scientia Poetica* 2 (1998), S. 97–128

Engstrom, Alfred G.: „The formal short story in France and its development before 1850", *Studies in Philology* 42, no. 3 (1945), S. 627–639

Evrard, Franck: *Fait divers et littérature*, Paris: Nathan 1997

Fabre, Jean: „Sade et le roman noir", in: *Le marquis de Sade. Colloque du Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIII[e] siècle*, Paris: Colin 1968, S. 253–278

Felten, Hans: *María de Zayas y Sotomayor. Zum Zusammenhang zwischen moralistischen Texten und Novellenliteratur*, Frankfurt a. M.: Klostermann 1978

Ferguson, Charles: „Fiction versus fact in the age of reason. Diderot's *Ceci n'est pas un conte*", *Symposium* 21 (1967), S. 231–240

Ferguson, Suzanne: „The rise of the short story in the hierarchy of genres", in: *Short Story Theory at a Crossroads*, hg. von Susan Lohafer und Jo Ellyn Clarey, Baton Rouge: Louisiana State UP 1989, S. 176–192

Ferme, Valerio C.: „*Ingegno* and Morality in the New Social Order: The Role of the *beffa* in Boccaccio's *Decameron*", *Roman Languages Annual* 4 (1992), S. 248–253

Ferron, A.: „À propos d'une nouvelle de Mérimée (L'enlèvement de la redoute)", *Le Carnet de la Sabretache* 421 (1960), S. 425–443

Fiechter, Jean-Jacques: *Baron Peter Viktor von Besenval (1721–1791). Ein Solothurner am Hof von Versailles*, Solothurn: Rothus 1994 [Lausanne/Paris 1993]

Fónagy, J. u. J.: „Ein Meßwert der dramatischen Spannung", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 4 (1971), S. 73–98

Fontana, Eva: „Un esempio estremo di *conte* libertino: *Point de lendemain*", *Saggi e ricerche di letteratura francese* 9 (1968), S. 207–273

Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins, hg. von Reinhart Kosellek und Rolf Reichardt, München: Oldenbourg 1988

Free, Lloyd R.: „Point of view and narrative space in Vivant Denon's ‚Point de lendemain'", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 168 (1976), S. 89–115

Frémont, Christiane: „Diderot: les contes de la culpabilité", *Stanford French Review* 12, no. 2–4 (1988), S. 245–264

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Kröner 1976

Freund, Max: *Die moralischen Erzählungen Marmontels. Eine weit verbreitete Novellensammlung. Ihre Entstehung, Charakteristik und Bibliographie*, Halle: Niemeyer 1905

Frick, Werner: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1988

Fuchs, Andreas: *Dramatische Spannung: moderner Begriff – antikes Konzept*, Stuttgart: Metzler 2000

Fuchs, Hans-Jürgen: „Interesse", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Basel/Stuttgart: Schwabe 1976, S. 479–485

Galand, René: „Le rocher de René", *Romanic Review* 77 (1986), S. 330–342

Galle, Roland: „Diderot – oder die Dialogisierung der Aufklärung", in: *Europäische Aufklärung III*, hg. von Jürgen von Stackelberg, Wiesbaden 1980, S. 209–248

Gardair, J. M.: „Trois romans baroques italiens", *Revue des études italiennes* (1961), S. 105–118

Gendzier, Stephen J.: „Diderot's impact on the generation of 1830", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 23 (1963), S. 93–103

– „Balzac's changing attitudes toward Diderot", *French Studies* 19 (1965), S. 125–143

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 [Palimpsestes, 1982]

– *Die Erzählung*, München: UTB/Fink 1994

George, Albert J.: *Short fiction in France 1800–1850*, Syracuse: Syracuse U.P. 1964

Gerrig, Richard J.: „Suspense in the absence of uncertainty", *Journal of Memory and Language* 28, no. 6 (1989), S. 633–648

Geserick, Günther/Norbert Stefenelli: „Furcht vor dem Scheintod", in: *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, hg. von Norbert Stefenelli, Köln: Böhlau 1998, S. 124–132

Gillespie, Gerald: „Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? – A review of terms", *Neophilologus* 51 (1967), S. 117–127

Gimenez, Raphaël: *L'Espace de la douleur chez Loaisel de Tréogate, 1752–1812*, Paris: Minard 1992

Godenne, René: *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIII^e^siècles*, Genève: Droz 1970

– „Les Débuts de la nouvelle narrée à la première personne (1645–1800)", *Romanische Forschungen* 82 (1970), S. 253–267

– „Les Nouvellistes des années 1780–1820 et le préromantisme", in: *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, hg. von Paul Viallaneix, Paris: Klincksieck 1975, S. 529–534

– „La nouvelle française", *Études françaises* 12 (1976), S. 103–111

– „Pistes pour une étude de la nouvelle au XIXème siècle", in: *La Nouvelle. Définitions, transformations*, hg. von Bernard Alluin und François Suard, Lille: Presses univ. de Lille 1990, S. 101–110

– „La nouvelle française au XXe siècle: la vie de la nouvelle au XXe siècle (1900–1980)", in: ders., *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris: Champion 1993, S. 85–103

– *La Nouvelle*, Paris/Genève: Champion/Slatkine1995

– „Les textes courts d'Alexandre Dumas", *Francofonia* 17, no. 32 (1997), 113–133

– „Un premier inventaire de la nouvelle française au XIX^e^siècle: D',Eulalie de Rochester, vicomtesse de ***, nouvelle vendéenne'(1800) de Mme de La Serrie aux *Contes de l'épée* (1897) de H. de Brisay", in: *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, hg. von Johnnie Gratton und Jean-Philippe Imbert, Paris/Montréal: L'Harmattan 1997, S. 323–373

Golding, Marianne: „Narrative Violence in Merimée's Short Stories", in: *The Image of Violence in Literature, the Media, and Society*, hg. von Will Wright und Steven Kaplan, Pueblo, CO: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, University of Southern Colorado 1995, S. 421–425

Gossip, C. J.: „Agreable Suspension or What to think of La Calprenède", *Seventeenth-Century French Studies* 11 (1989), S. 62–71

Goyet, Florence: *La Nouvelle, 1870–1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris: P. U. F. 1993

– „L'exotisme du quotidien: Maupassant et la presse", in: *Maupassant multiple*. Actes du colloque de Toulouse, 13–15 décembre 1993, hg. von Yves Reboul, Toulouse: PU du Mirail 1995, S. 17–28

Grimm, Jürgen (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler 1991

Grivel, Charles: „Horreur et terreur: philosophie du fantastique", in: *La Littérature fantastique. Colloque de Cerisy*, Paris: Albin Michel 1991, S. 170–187

Groh, Ruth: *Ironie und Moral im Werk Diderots*, München: Fink 1984

Grojnowski, Daniel: „L'amateur de nouvelles", in: *Maupassant, miroir de la nouvelle*, hg. von Jacques Lecarme und Bruno Vercier, Paris: Presses Univ. de Vincennes 1988, S. 9–13

– *Lire la nouvelle*, Paris: Dunod1993

Guenier, Nicole: „Pour une définition du conte", in: *Roman et lumières au XVIIIᵉ siècle*, Paris: Editions sociales 1970, S. 421–436 und 457–461

Gunny, Ahmad: „Voltaire's thoughts on prose fiction", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 140 (1975), S. 7–20

Gutwirth, Madelyn: *Madame de Staël, novelist: The emergence of the artist as woman*, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1978

Hadjadj, Dany: „L'Anecdote au péril des dictionnaires", in: *L'Anecdote.* Actes du colloque de Clermont-Ferrand (1988), hg. von Alain Montandon, Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal 1990, S. 1–19

Hainsworth, G.: *Les ‚Novelas exemplares' de Cervantes en France au XVIIième siècle. Contribution à l'étude de la Nouvelle en France*, Paris: Champion1933

Hamilton, James F.: „Pagan Ritual and Human Sacrifice in Mérimée's *Mateo Falcone*", *French Review* 55 (1982), S. 52–59

Hamon, Philippe: „Clausules", *Poétique* 24 (1975), S. 495–526

Henel, Heinrich: „Anfänge der deutschen Novelle", *Monatshefte für deutschen Unterricht* 77, no. 4 (1985), S. 433–448

Herman, Jan: „Topologie du désir dans *Point de lendemain* de Vivant Denon", *Australian Journal of French Studies* 27 (1990), S. 231–241

Heuvel, Jacques van den: *Voltaire dans ses contes. De Micromégas à L'ingénu*, Paris: Colin 1970

Hienger, Jörg: „Spannungsliteratur und Spiel. Bemerkungen zu einer Gruppe populärer Erzählformen", in: *Unterhaltungsliteratur. Zu ihrer Theorie und Verteidigung*, hg. von Jörg Hienger, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, S. 32–54

Hirdt, Willi: „Antiromantische Ironie bei Xavier de Maistre", *Rivista di letterature moderne e comparate* 22 (1969), S. 47–63

Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 1992ff.

Hoffmann, Léon-François: „Éros camouflé: En marge d'*Une passion dans le désert*, de Balzac", *Hebrew University Studies in Literature* 5 (1977), S. 19–36

Houppermans, Sjef: „La Description dans *Point de lendemain* de Vivant Denon", in: *Description – écriture – peinture*, hg. von Yvette Went-Daoust, Groningen: C.R.I.N. 1987, S. 36–47

Howells, Robin: *Disabled powers. A reading of Voltaire's Contes*, Amsterdam: Rodopi 1993

Hügel, Hans Otto: „Unterhaltungsliteratur", in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath, Reinbek: Rowohlt 1995, S. 280–296

Imbert, Henri-François: „Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte", *Revue de littérature comparée* 50, no. 4 (1976), S. 341–354

Issacharoff, Michael: *L'Espace et la nouvelle*, Paris: Corti 1976

Jacobs, Jürgen: „Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung", in: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hg. von Karl Konrad Polheim, Düsseldorf: Bagel 1981, S. 56–71

Jauß, Hans Robert: „Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal", in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von Hans Robert Jauß, München: Fink 1969, S. 157–178

Javorek, Henriette: „Vivant Denon's *Point de lendemain*", *Chimères* 23, no. 1–2 (1996/97), S. 39–53

Joly, Raymond: *Deux Études sur la préhistoire du réalisme: Diderot, Restif de la Bretonne*, Québec: Les Presses de l'université Laval 1969

Katz, Eve: „Marmontel and the voice of experience", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 76 (1970), S. 233–259

Kavanagh, Thomas M.: „Writing of no consequence. Denon's ‚Point de lendemain'", in: *Enlightenment and the shadows of chance. The novel and the culture of gambling in eighteenth-century France*, Baltimore, MD/London: Johns Hopkins Press 1993, S. 185–197

– „Boufflers's *La Reine de Golconde* and the *conte philosophique* as an Enlightenment Form", *French Forum* 23 (1998), S. 5–21

Kilchenmann, Ruth J.: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*, Stuttgart u. a.: Kohlhammer [3]1971 [1967]

Killen, Alice M.: *Le Roman terrifiant ou Roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris: Champion 1967

Klenke, Dorothea: *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine ideologiekritische Studie*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1992

Knabe, Peter-Eckhard: *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf: Schwann 1972

Knight, Diana: „The readability of René's secret", *French Studies* 37 (1983), S. 35–46

Kosellek, Reinhart: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit", in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Kosellek, München: Fink 1987, S. 269–282

Kotin Mortimer, Armine: *La Clôture narrative*, Paris: Corti 1985

Krauss, Werner: „Französische Novellistik im 18. Jahrhundert: Diderot [1959]", in: *Die romanische Novelle*, hg. von Wolfgang Eitel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 220–225

Krömer, Wolfram: *Die französische Novelle im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Athenäum 1972

– *Kurzerzählungen und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700*, Berlin: Erich Schmidt 1973

Kuon, Peter: „Möglichkeiten und Grenzen einer strukturellen Gattungswissenschaft", in: *Energeia und Ergon. Studia in honorem Eugenio Coseriu*, hg. von Jörn Albrecht, Jens Lüdtke und Harald Thun, Bd. III: Das sprachtheoretische Denken Eugenio Coserius (2), Tübingen: Narr 1988, S. 237–252

– „‚Juste Ciel! – Le Ciel est-il juste?' Rhetorik und Poetik in Sades *Aline et Valcour*", in: *Blumen und andere Gewächse des Bösen in der Literatur.* Festschrift für Wolfram Krömer zum 65. Geburtstag, hg. von Ursula Mathis-Moser u. a., Frankfurt a. M.: Lang 2000

Laborde, Alice M.: *L'Œuvre de Madame de Genlis*, Paris: Nizet 1966

Labouret, Mireille: „La Femme sauvage et la petite maîtresse. Une lecture symbolique de la faute dans *Adieu*", in: *L'Animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, hg. von Alain Niderst, Tübingen: Narr 1994, S. 149–162

Larue, Anne: „La Nouvelle des temps modernes, narration contique ou fiction inédite? (Décaméron, Heptaméron, Nouvelles exemplaires)", *Littératures* 35 (1996), S. 167–187

Le Juez, Brigitte: „*Un cœur simple* de Gustave Flaubert: conte ou nouvelle?", in: *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, hg. von Johnnie Gratton und Jean-Philippe Imbert, Paris/Montréal: L'Harmattan 1997, S. 53–62

Lecercle, Jean-Louis: „Baculard d'Arnaud ou l'embonpoint du sentiment", in: *Approches des lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris: Klincksieck 1974, S. 295–308

Lever, Maurice: „De l'information à la nouvelle: Les *canards* et les *Histoires tragiques* de François de Rosset", *Revue d'histoire littéraire de la France* 79 (1979), S. 577–593

– *Le Roman français au XVII[e] siècle*, Paris: PUF 1981

Lichius, Friederike: *Schauerroman und Deismus*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1978

Lietz, Jutta: „Je savais tout cela.' Bemerkungen zur Rolle des Zuhörers in zwei Erzählungen von Diderot: *Ceci n'est pas un conte* und *Madame de la Carlière*", *Romanistisches Jahrbuch* 34 (1983), S. 118–135

Lintvelt, Jaap: „Pour une analyse narratologique des *Contes et nouvelles* de Guy de Maupassant", in: *Fiction – Texte – Narratologie – Genre*, hg. von Jean Bessière, New York u. a.: Lang 1989, S. 65–76

Lits, Marc: *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège: C.E.F.A.L. 1993

Lock, Peter W.: „Point of view in Balzac's short stories", in: *Balzac and the nineteenth century. Studies in French literature presented to Herbert J. Hunt*, hg. von D. G. Charleton, J. Gaudon und A. R. Pugh, Leicester: Leicester U.P. 1972, S. 57–69

Lombard, Charles M.: *Xavier de Maistre*, Boston: Twayne 1977

Lugowski, Clemens: *Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists*, Frankfurt a. M.: Diesterweg 1936

– *Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976 [1932]

Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München: dtv 1994 [1920]

Lüsebrink, Hans-Jürgen: *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Literarische Formen, soziale Funktionen und Wissenskonstituenten von Kriminalitätsdarstellung im Zeitalter der Aufklärung*, München/Wien: Oldenbourg 1983

Lüthje, Reinhard Joachim: *Die französische Verserzählung nach La Fontaine*, Diss. Hamburg 1979

Maigne, Vincenette: „Exotisme: évolution en diachronie du mot et de son champ sémantique", in: *Exotisme et création*. Colloque int. de Lyon, *1983*, Lyon: L'Hermès 1985, S. 9–16

Martin, Angus: „Baculard d'Arnaud et la vogue des séries de nouvelles en France au XVIII[e] siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France* 73, no. 6 (1973), S. 982–992

– „From Marmontel to Berquin: the dynamic concept of Morality in eighteenth century French fiction", *Studies in Eighteenth Century Culture* 6 (1977), S. 285–30

– „The origins of the ‚Contes moraux': Marmontel and other authors of short fiction in the ‚Mercure de France (1750–1761)", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 171 (1977), S. 197–210

– „Preliminary statistics on the practice and terminology of short fiction in eighteenth-century France", *French Forum* 3 (1978), S. 240–250

– „Marmontel's successors. Short fiction in the ‚Mercure de France', 1760–1789", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 201 (1982), S. 221–231

Mason, Haydn: „Contradiction and irony in Voltaire's fiction", in: *Studies in French fiction in honour of Vivienne Mylne*, hg. von Robert Gibson, London: Grant & Cutler 1988, S. 179–190

– „Voltaire et le conte philosophique", *Revue internationale de philosophie* 48 (1994), S. 55–64

Mathé, Roger: *L'Exotisme*, Paris: Bordas 1985

Mathieu-Castellani, Gisèle: „Pour une poétique de la nouvelle", *Canadian Review of Comparative Literature* 18, no. 2–3 (1991), S. 167–178

Matzat, Wolfgang: *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen: Narr 1990

Maurer, Karl: „Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik", in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. von Hans Robert Jauß, München: Fink 1968, S. 319–341

Mauzi, Robert: *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII[e] siècle*, Paris: Albin Michel 1994 [1979]

May, Georges: *Le Dilemme du roman au XVIII[e] siècle. Études sur les rapports du roman et de la critique (1715–1761)*, New Haven/Paris: Yale U.P./ PUF 1963

Mazzocchi Doglio, Mariangela: „Il mito pedagogico nel settecento francese: l'esempio di Madame de Genlis", *Studi di letteratura Francese* 230, no. 16 (1990), S. 111–125

McCormick, Diana Festa: *Les Nouvelles de Balzac*, Paris: Nizet 1973

McGhee, Dorothy M.: „The ‚conte philosophique' bridging a century", *PMLA* 58, no. 2 (1943), S. 438–449

– *Fortunes of a tale: the philosophic tale in France – bridging the eighteenth and nineteenth centuries*, Menasha, Wisconsin: Banta 1954

Meinzer, Michael: *Der französische Revolutionskalender (1782–1803). Planung, Durchführung und Scheitern einer politischen Zeitrechnung*, München: Oldenbourg 1992

Mercier, Roger: „De la couleur locale dans quelques nouvelles françaises de la fin du XVIII[e]siècle", in: *Actes du VIII[e]congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, hg. von Béla Kopeczi und Gyorgy M. Vajda, Bd. I: Trois

grandes mutations littéraires: Renaissance, Lumières, début du vingtième siècle, Stuttgart: Bieber 1980, S. 385–390
– „Les Contes de Voltaire: Accueil du public et influence", in: *Voltaire et Rousseau en France et en Pologne*, hg. von Ewa Rzadkowska und Elzbieta Przybylska, Warschau: Édition de l'Université de Varsovie 1982, S. 159–170
Mervaud, Christiane: „Voltaire, Saint-Augustin et le duc Du Maine aux sources de *Cosi-Sancta*", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 228 (1984), S. 89–96
– „‚Jeannot et Colin': Illustration et subversion du conte moral", *Revue d'histoire littéraire de la France* 85, no. 4 (1985), S. 596–620
Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart: Metzler 1984
Miel, Jan: „Ideas or Epistemes: Hazard versus Foucault", *Yale French Studies* 49 (1973), S. 231–245
Morel, Elisabeth: *Prosper Mérimée: L'amour des pierres*, Paris: Hachette 1988
Mornet, Daniel: „Un ‚Préromantique'", *Revue d'histoire littéraire de la France* 16 (1909), S. 491–500
– „La Question des règles au XVIIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France* 21 (1914), S. 241–268 und 592–617
Mortier, Roland: „Des Larmes de la sensibilité aux larmes du sentiment", in: *Das weinende Saeculum*, Heidelberg: Winter 1983, S. 31–37
– „Esthétique française et esthétique allemande au XVIIIe siècle", in: *Aufklärung als Mission/La mission des Lumières. Akzeptanzprobleme und Kommunikationsdefizite/Accueil réciproque et difficultés de communication*, hg. von Werner Schneiders, Marburg: Hitzeroth 1993, S. 251–257
Müller, Daniel: „La véritable édition originale de deux contes de Diderot", *Bulletin du bibliophile*, Juni 1928, S. 261–268
Müller, Joachim: „Novelle und Erzählung", *Études germaniques* 16, no. 2 (1961), S. 97–107
Mylne, Vivienne: *The Eighteenth-Century French Novel*, Manchester: Manchester U.P. 1965
– „Literary techniques and methods in Voltaire's *contes philosophiques*", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 57 (1967), S. 1055–1080
Mylne, Vivienne G./Angus Martin/Richard Frautschi (Hrsgg.): *Bibliographie du genre romanesque français: 1751–1800*, London: Mansell 1977
Nachtergaele, Vic: „*Micromégas*, ou le disfonctionnement des procédés de la narration", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 199 (1981), S. 73–86
Narcejac, Thomas: „Le Roman policier", in: *Histoire des littératures*, hg. von Raymond Queneau, Bd. III: Littératures françaises connexes et marginales, Paris: Gallimard 1958, S. 1644–1670
Naumann, Manfred: „Sturz des literarischen Ancien Régime? Veränderungen des Literaturbegriffs in Frankreich nach der Revolution", in: *Folgen der französischen Revolution*, hg. von Henning Krauß, Frankfurt: Suhrkamp 1989, S. 196–220
Neumann, Gerhard: „Ritualisierte Kontingenz. Das paradoxe Argument des

,Duells' im ,Feld der Ehre' von Casanovas *Il duello* (1780) über Kleists *Zweikampf* (1811) bis zu Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*", in: *Kontingenz*, hg. von Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard, München: Fink 1998, S. 343–372

Neumann, Martin: *Das Inzesttabu in der französischen Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts*, Bonn: Romanistischer Verlag 1991

Neuschäfer, Hans-Jörg/Dorothée Fritz-ElAhman/Klaus-Peter Walter: *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986

Nies, Fritz: „Das Ärgernis ,historiette': für eine Semiotik der literarischen Gattungen", *Zeitschrift für romanische Philologie* 89 (1973), S. 421–439

– „Auflösung oder Starrheit? Entwicklungsprozesse im Gattungssystem", in: *Literatur der Französischen Revolution. Eine Einführung*, hg. von Henning Krauß, Stuttgart: Metzler 1988, S. 1–35

Niklaus, Robert: „Diderot et le conte philosophique", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 13 (1961), S. 299–315

– „Diderot's moral tales", *Diderot Studies* 8 (1966), S. 309–318

Norberg, Kathryn: „Making sex public. Félicité de Choiseul-Meuse and the lewd novel", in: *Going public. Women and publishing in early modern France*, hg. von Elizabeth C. Goldsmith und Dena Goodman, Ithaca/London: Cornell U. P. 1995, S. 161–175

Ortolani, Donata: „Gio Ambrogio de Marini", *Rassegna della letteratura italiana* 73 (1969), S. 402–420

Ozdoba, Joachim: *Heuristik der Fiktion. Künstlerische und philosophische Interpretation der Wirklichkeit in Diderots contes (1748–1772)*, Frankfurt a. M.: Lang 1980

Pabst, Walter: *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg: Winter 1967

Pagliano Ungari, Graziella: „La Nouvelle et son encadrement au XIX[e] siècle", *Kwartalnik Neofilologiczny* 27 (1980), S. 375–384

Palacios Bernal, Concepción: „Los relatos rusos de Xavier de Maistre: *Les prisonniers du Caucase*, *La jeune Sibérienne* y *Histoire d'un prisonnier Français*", *Anales de filología francesa* 6 (1994), S. 137–151

Patty, James S.: „Neither black nor white: an interpretation of *Tamango*", in: *The French short story*, hg. von Phillip Crant, Columbia, S. C. 1975, S. 65–73

Pavel, Thomas: *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris: Gallimard 1995

Pearson, Roger: *The fables of reason: a study of Voltaire's Contes philosophiques*, Oxford: Claredon 1993

Pearson, R. A. G.: „Poetry or psychology? The representation of dream in Nodier's *Smarra*", *French Studies* 36, no. 4 (1982), S. 410–426

Peeters, Léopold: „Le style épique dans les contes de Diderot", in: *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Bd. II, Montpellier: C.E.O. 1978, S. 717–729

Penning, Dieter: „Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik", in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, hg. von Christian W.

Thomsen und Jens Malte Fischer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 34–51

Perron, Paul: „Système du portrait et topologie actantielle dans *La Maison du chat-qui-pelote*", in: *Le Roman de Balzac. Recherches critiques, méthodes, lectures*, hg. von Roland Le Huenen und Paul Perron, Montréal: Didier 1980, S. 29–40

Peyronie, André: „La Notion de littérature populaire", in: *Richesses du roman populaire.* Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, Octobre 1983, hg. von René Guise und Hans-Jörg Neuschäfer, Nancy: Centre de recherches sur le roman populaire 1986, S. 12–28

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink/UTB 1982

Piau-Gillot, Colette: „La Topique romanesque", in: *Colloque de la SATOR à Fordham*, hg. von Jean Macary, Paris/Seattle/Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature 1991, S. 75–76

Pisapia, Roger: „Le Conte moral: 1750–1830. Reflexions à partir d'une bibliographie", in: *Études & recherches sur le XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1980, S. 151–165

Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle: „Aimer ou haïr Madame de Genlis", in: *Portraits de femmes*, hg. von Roland Mortier und Hervé Hasquin, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles 2000, S. 89–98

Poli, Sergio: „Su alcune edizioni dimenticate delle *Histoires tragiques* di François de Rosset", *Studi francesi* 69 (1979), S. 488–495

Porter, Laurence M.: „The narrative art of Nodier's *Contes*: Diderot's contribution to the quest for verisimilitude", *Romanic Review* 63 (1972), S. 272–283

Pouy, Jean-Bernard: „Suspense", *Autrement* 141 (1994), S. 120–128

Preisendanz, Werner: „Das Prinzip Ironie in Mérimées Erzählungen", in: *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, hg. von Karl Maurer und Winfried Wehle, München: Fink 1991, S. 101–126

Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970

Raymond, Marcel: „Notes pour une histoire et une poétique de la nouvelle", in: *Vérité et poésie. Études littéraires*, Neuchâtel: Éditions de la Baconnière 1964, S. 131–148

Rebejkow, Jean-Christophe: „Quelques réflexions sur la révision des *Deux amis de Bourbonne* par Diderot", *Les lettres romanes* 50 (1996), S. 193–209

Recknagel, Anne Christel: „Diderots Erzählung „Les deux amis de Bourbonne": Eine Analyse unter produktions- und rezeptionstheoretischen Bedingungen", in: *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, hg. von Peter Brockmeier u. a., Stuttgart: Metzler 1981, S. 401–420

Reichler, Claude: „À propos de la notion d'intertextualité: l'exemple du roman libertin", *Diogène* 114 (1981), S. 81–91

Reynaud, Jean-Michel: „Mimésis et philosophie: Approche du récit philosophique voltairien", *Dix-huitième siècle* 10 (1978), S. 405–415

Ricard, François: „Le recueil", *Études françaises* 12 (1976), S. 128–133

Richardot, Anne: „*Point de lendemain*: le crépuscule de la galanterie", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 358 (1997), S. 247–256

Ricœur, Paul: *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris: Seuil 1984

Rieger, Dietmar: *Jacques Cazotte. Ein Beitrag zur erzählenden Literatur des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter 1969

– „,Est-t-il donc vrai qu'on ne lit plus de Romans?' – Die französische Narrativik der Revolution (1789–1799)", in: *Literatur der Französischen Revolution. Eine Einführung*, hg. von Henning Krauß, Stuttgart: Metzler 1988, S. 114–141

– „,Histoire tragique' und Ständeklausel. Zu den Wandlungen einer narrativen Gattung des 17. Jahrhunderts", in: *„Diversité, c'est ma devise". Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag*, hg. von Franz-Rutger Hausmann u. a., Paris/Seattle/ Tübingen: PFSCL 1994, S. 397–424

Robb, Bonnie Arden: „Madame de Genlis: Creating a model of virtue", *Atlantis* 19, no. 1 (1993), S. 108–118

Robert, Raymonde: *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e^à la fin du XVIII^e^siècle*, Nancy: Pr. univ. de Nancy 1981

Rustin, Jacques: „L',Histoire véritable' dans la littérature romanesque du XVIIIe siècle français", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 18 (1966), S. 89–102 und 254–262

Sachs, Murray: „The emergence of a poetics", *French Literature Series* 2 (1975), S. 139–151

Sainte-Beuve, Charles-A.: *Causeries du lundi*, Bd. IX, Paris: Garnier o.J.

Salerni, Paolo: „Un artista ,nuovo' del secondo Settecento: Loaisel de Tréogate", *Studi di letteratura Francese* 17 (1990), S. 81–107

Sanders, Hans: *Das Subjekt der Moderne. Mentalitätswandel und literarische Evolution zwischen Klassik und Aufklärung*, Tübingen: Niemeyer 1987

Schauf, Susanne: *Die verlorene Allmacht der Feen. Untersuchungen zum französischen Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Lang 1985

– „À propos d'un genre négligé du XIX^e^siècle: le conte de fées littéraire", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 11 (1987), S. 74–90

Schlaffer, Hannelore: *Poetik der Novelle*, Stuttgart: Metzler 1993

Schmauser, Caroline: *Die „novelas ejemplares" von Cervantes. Wahrnehmung und Perspektive in der spanischen Novellistik der Frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer1996

Schönhaar, Rainer: *Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*, Bad Homburg u. a.: Gehlen 1969

Schulte-Sasse, Jochen: *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, München: Fink 1971

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Considerazioni storiche sulla ,Trivialliteratur'", in: *„Trivialliteratur?" Letterature di massa e di consumo*, Trieste: Lint 1979, S. 7–16

Schunicht, Manfred: „Der ,Falke' am ,Wendepunkt': Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41, N. F. 10 (1960), S. 44–65

Schwarz, Martin: „Prosper Mérimée: nouvelliste ou conteur?", *Rice University Studies* 57, no. 2 (1971), S. 89–102

Segebrecht, Wulf: „Geselligkeit und Gesellschaft. Überlegungen zur Situation des Erzählens im geselligen Rahmen“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 25 (1975), S. 306–322

Segre, Cesare: *Literarische Semiotik. Dichtung – Zeichen – Geschichte*, Stuttgart: Klett-Cotta 1980

Seguin, Jean-Pierre: *Nouvelles à sensation. Canards du XIX[e] siècle*, Paris: Colin 1959

Seth, Catriona: „Traduction, transposition ou œuvre de fiction pure, la nouvelle exotique à la fin du XVIII[e] siècle“, in: *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, hg. von Vincent Engel und Michel Guissard, Ottignies: Quorum 1997, S. 196–206

Sgard, Jean: *Le „Pour et contre“ de Prévost. Introduction, tables et index*, Paris: Nizet 1969

– „Marmontel et la forme du conte moral“, in: *De L'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723–1799)*, hg. von Jean Ehrard, Clermont-Ferrand 1970, S. 229–237

– „La littérature des *Causes célèbres*“, in: *Approches des lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris: Klincksieck 1974, S. 459–470

Sherman, Carol: *Diderot and the art of dialogue*, Genève: Droz 1976

Šklovskij, Viktor B.: „Der Aufbau der Erzählung und des Romans“, in: ders., *Theorie der Prosa*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1966, S. 62–88.

Skreb, Zdenko: „August Heinrich Julius Lafontaine“, in: *Erzählgattungen der Trivialliteratur*, hg. von Zdenko Skreb und Uwe Bauer, Innsbruck: Innsbrukker Beiträge zur Kulturwissenschaft 1984, S. 54–65

Snyders, Georges: *Die große Wende in der Pädagogik. Die Entdeckung des Kindes und die Revolution der Erziehung im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich*, Paderborn: Schöningh1971 [La Pédagogie en France aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, 1965]

Sollers, Philippe: *Le Cavalier du Louvre: Vivant Denon (1747–1825)*, Paris: Plon 1995

Stempel, Wolf-Dieter: „L'homme est lié à tout. Bemerkungen zur Beschreibung bei Balzac anhand von *La maison du Chat-qui-pelote*“, in: *Honoré de Balzac*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u.a., München: Fink 1980, S. 309–337

Stierle, Karlheinz: „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte“, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hg. von Reinhart Kosellek und Wolf-Dieter Stempel, München: Fink 1973, S. 347–375

– *Text als Handlung*, München: Fink 1975

– „Diderots Begriff des ‚Interessanten'“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 23 (1979), S. 55–76

– „Epische Naivität und bürgerliche Welt. Zur narrativen Struktur im Erzählwerk Balzacs“, in: *Honoré de Balzac*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink 1980, S. 175–217

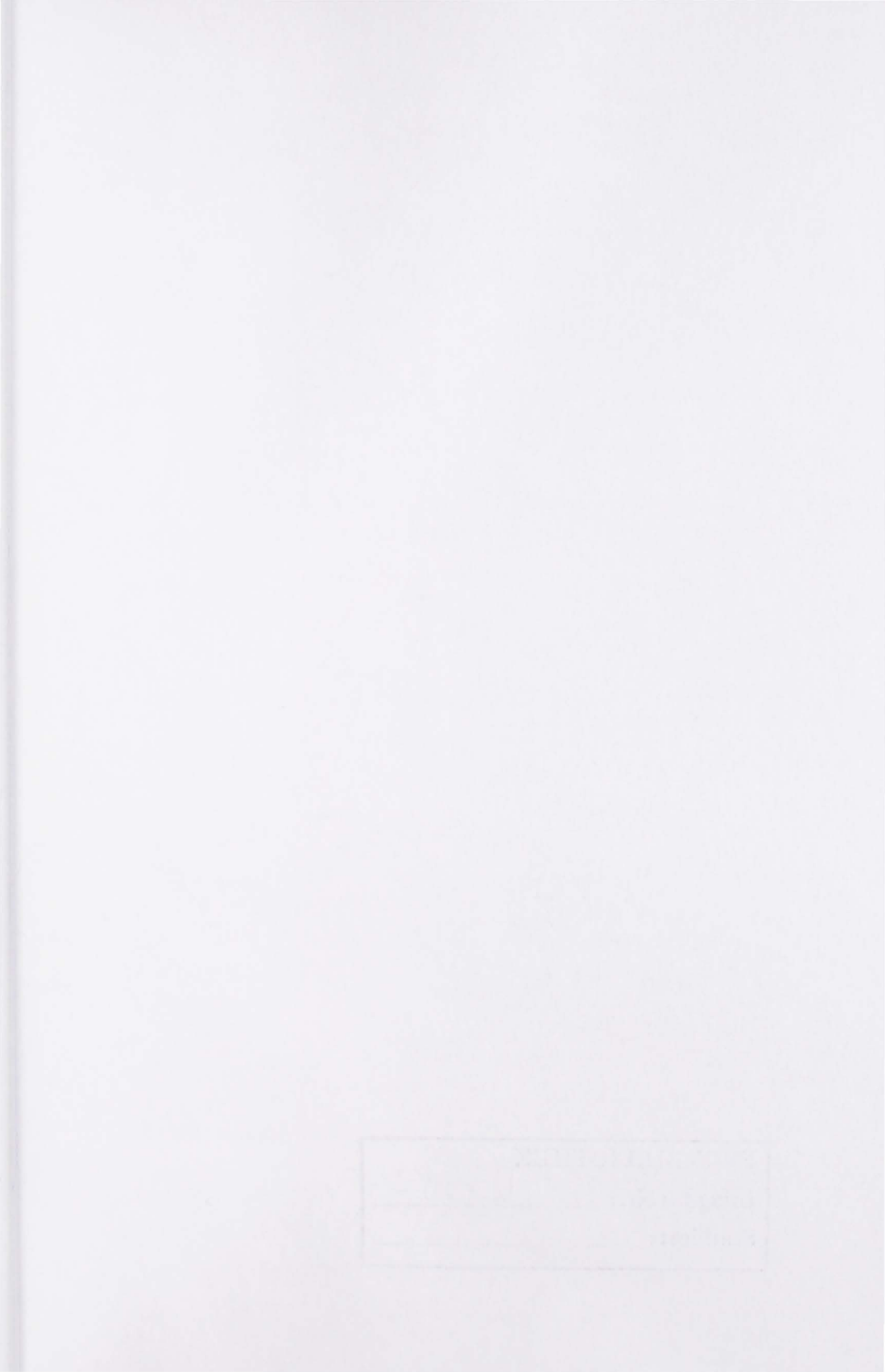
– „Ästhetik des Interessanten. Dargestellte Bilderfahrung in Diderots ‚Salons'“, in: *Présence de Diderot*, hg. von Siegfried Jüttner, Frankfurt a.M.: Lang 1990, S. 251–263

Suarez Coalla, Francisca: „El suspense en la ficción literaria", in: *Actas del IV simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica (Describir, inventar, transcribir el mundo)*, Bd. II, Madrid: Visor 1992, S. 803–08
Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, Stuttgart: Reclam 1984
Summers, Montague: *A Gothic Bibliography*, New York: Russell & Russell 1964 [1941]
Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations, hg. von Peter Vorderer u. a., Hillsdale: Lawrence Erlbaum 1996
Swahn, Sigbrit: „Balzac et la littérature révolutionnaire", *L'Année balzacienne* 11 (1990), S. 403–420
Teichmann, Elisabeth: *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève: Droz 1961
Telle, E. V.: „Le prototype littéraire de *Mateo Falcone*", *Studi francesi* 15 (1971), S. 84–86
Testud, Pierre: *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève/Paris: Droz 1977
Theile, Wolfgang: *Immanente Poetik des Romans*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980
Thibaudet, Albert: *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris: Stock 1936
Titzmann, Michael: „Literarische Strukturen und kulturelles Wissen: Das Beispiel inzestuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihre Funktion im Denksystem der Epoche", in: *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur*, hg. von Jörg Schönert u.a., Tübingen: Niemeyer 1991, S. 229–281
Todorov, Tzvetan (Hg.): *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris: Seuil 1965
– *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil 1970
– „Typologie du roman policier", in: ders., *Poétique de la prose, choix, suivie de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris: Seuil 1971, S. 9–19
Tortel, Jean: „Le Roman populaire", in: *Histoire des littératures*, hg. von Raymond Queneau, Bd. III: Littératures françaises connexes et marginales, Paris: Gallimard 1958, S. 1579–1603
Tournier, Michel: „*Barbe-Bleue* ou le secret du conte", in: *Le Vol du vampire. Notes de lecture*, Paris: Mercure de France 1981, S. 35–40
Trahard, Pierre: *La Jeunesse de Prosper Mérimé (1803–1834)*, Paris: Champion 1925
Trautwein, Wolfgang: *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*, München: Hanser 1980
Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789–1960), hg. vom Centre National de la Recherche Scientifique, Paris: Gallimard 1971–1994
Van Crugten-André, Valérie: „Félicité de Choiseul-Meuse, du libertinage dans l'ordre bourgeois", in: *Portraits de femmes*, hrsg. von Roland Mortier und Hervé Hasquin, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles 2000, S. 109–115

Van Laere, François: „‚Fortunes‘ de *Point de lendemain*“, *Australian Journal of French Studies* 11 (1974), S. 149–168
Versini, Laurent: „Le Roman en 1778“, *Dix-huitième siècle* 11 (1979), S. 43–61
Voisine, Jacques: „Le Récit court, des Lumières au Romantisme (1760–1820). I: Du conte à la nouvelle“, *Revue de littérature comparée* (1992), S. 105–129
– „Le Récit court, des Lumières au Romantisme (1760–1820). II: La famille du conte“, *Revue de littérature comparée* (1992), S. 149–171
Wald Lasowski, Roman: „D'un désir l'Autre“, *Revue des sciences humaines* (1981), S. 115–216
Walker, David H.: „Le genre et la rubrique: nouvelle et fait divers“, in: *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, hg. von Johnnie Gratton und Jean-Philippe Imbert, Paris/Montréal: L'Harmattan 1997, S. 305–312
Wandzioch, Magdalena: „Le fantastique au dix-neuvième siècle et le récit bref“, in: *La Forme brève.* Actes du colloque franco-polonais Lyon, 19–21 sept. 1994, hg. von Simone Messina, Paris/Fiesole: Champion/Cadmo 1996, S. 39–45
Warning, Rainer: „Philosophen als Erzähler. Über Schwierigkeiten der Aufklärung mit der Moral“, in: *Das 18. Jahrhundert. Aufklärung*, hg. von Paul Geyer, Regensburg: Pustet 1995, S. 173–192
Weber, Dietrich: *Theorie der analytischen Erzählung*, München: Beck 1975
Weiand, Christof: „Liebesthematik zwischen Paradox und Autonomie: Jean-Jacques Rousseaus ‚Les amours de Milord Edouard Bomston‘ im Anhang zur *Nouvelle Héloïse*“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 101 (1991), S. 266–274
Weitzman, Arthur J.: „The Oriental tale in the eighteenth century: a reconsideration“, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 58 (1967), S. 1839–1856
Wells, Byron R.: „Objet/volupté: Vivant Denon's *Point de lendemain*“, *Romance Notes* 29 (1989), S. 203–208
Wenzel, Peter: *Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte*, Heidelberg: Winter 1989
Werremeier, Friedhelm: „Spannung und Realismus. Brüder, Freunde – oder Todfeinde?“, *Horen* 31 (1986), S. 91–94
Wetzel, Hermann H.: „Novelle und Zentralperspektive. Der Habitus als Grundlage von strukturellen Veränderungen in verschiedenen symbolischen Systemen“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 12–30
Wilkins, Kay S.: „Some aspects of the irrational in 18th-century France“, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 140 (1975), S. 107–201
Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp1989
Wolf, Roland: *Der französische Roman um 1780*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1980
Wolff, Erwin: *Der englische Roman im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [3]1980 [1968]
Wolfzettel, Friedrich: „Einführung“, in: *19. Jahrhundert. Drama und Novelle*, hg. von dems., Tübingen: Narr 2001, S. 1–42
Wolper, Roy S.: „Candide, gull in the garden?“, *Eighteenth-Century Studies* 3 (1969), S. 265–277

– „The toppling of Jeannot", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 183 (1980), S. 69–82
Zacharias-Langhans, Garleff: *Der unheimliche Roman um 1800*, Diss. Bonn 1968
Zola, Émile: *Les Romanciers Naturalistes*, notes et commentaires de Maurice Le Blond, Paris: Bernouard1928

REGISTER





Die ersten Novellen, die Prosper Mérimée 1829 in der *Revue de Paris* veröffentlichte, galten in der Kritik schon früh als Geburt einer neuen Gattung, die einen klaren Bruch mit den älteren *contes* und *nouvelles* vollzog. Die Literaturgeschichtsschreibung hat aus der umfangreichen Produktion auf dem Gebiet der kürzeren Erzählprosa des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts nur wenige Texte, vor allem die *contes philosophiques* der Aufklärer, kanonisiert, während die große Masse jener *contes, nouvelles, anecdotes, histoires* etc. dem Verdikt der Bedeutungslosigkeit anheimfiel.

Dieser Band stellt die Frage, inwieweit diese lange Zeit vernachlässigten Texte einen Beitrag zur Genese der modernen französischen Novelle leisten. Auf teleologische Deutungsmuster wird dabei ebenso verzichtet wie auf eine apriorische Unterscheidung von Hoch- und Trivialliteratur, die sich erst in dem Maße ausdifferenziert, wie das klassizistische Literatursystem durch das romantische abgelöst wird. Es wird gezeigt, daß die Novelle des 19. Jahrhunderts keine ‚Verbesserung' eines zuvor ‚unvollkommenen' Modells ist, sondern daß ihre Neuerungen nur vor dem Hintergrund der tiefgreifenden Umstrukturierung des Sozialsystems Literatur von der Heteronomie zur Autonomie verständlich wird.